
BULLETIN

DE LA

Société Française de Musicologie

SOMMAIRE

- A. GASTOUE Nouvelles conclusions sur le diapason et la transposition dans la musique antique (suivies d'observations de M. THÉODORE REINACH).
- J. TIERSOT Autographes de Gossec de 1789 à 1793.
- H. DE CURZON L'Opéra en 1843.
- COMTE P. DE FLEURY. Dictionnaire des facteurs d'orgue.
- CH. VAN DEN BORREN. Note sur Bernardo Pasquini.
- Nouvelles musicologiques. — Bibliographie.
- TABLE DES MATIÈRES DU TOME II.



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

SOCIÉTÉ ANONYME

33, RUE DE SEINE, 33

1921

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Ancien président de la Société : M. LIONEL DE LA LAURENCIE.

Président : M. JULIEN TIERSOT, Bibliothécaire honoraire du Conservatoire national de musique et de déclamation.

Vice-Président : M. ELIE POIRÉE, Conservateur honoraire de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Secrétaire général : M. CHARLES BOUVET, Archiviste de l'Opéra.

Trésorier : M. CHARLES MUTIN.

Adjointe au Secrétaire et au Trésorier : M^{lle} MARIE-LOUISE PEREYRA.

Membres du Conseil :

MM. GABRIEL, Professeur à la Faculté de médecine de Paris, membre de l'Académie de médecine ; AMÉDÉE GASTOUÉ, Professeur à la Schola Cantorum ; LIONEL DE LA LAURENCIE ; HENRY PRUNIÈRES, Docteur ès lettres ; THÉODORE REINACH, membre de l'Institut ; G. DE SAINT-FOIX.

Adresser la correspondance à : M. JULIEN TIERSOT, président, 33, rue Jacob, Paris (6^e), à M. CHARLES BOUVET, secrétaire général, 4, rue Denis-Poisson, Paris (17^e), ou à M. CHARLES MUTIN, trésorier, 15, avenue du Maine, Paris (15^e).

BULLETIN
DE LA
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

N° 10. NOVEMBRE 1921.

MÉMOIRES ORIGINAUX. — BIBLIOGRAPHIE

NOUVELLES CONCLUSIONS

SUR LE

DIAPASON ET LA TRANSPOSITION

DANS LA MUSIQUE ANTIQUE

La plus ancienne et la principale des échelles musicales des anciens Grecs était l'« harmonie » *dorienne*, établie sur un tétracorde caractérisé par un demi-ton au grave, comme *la, sol, fa, mi*, avec cette dernière note pour finale. Deux tétracordes pouvaient être réunis, disjoints, $[mi\ ré\ do\ si] + [la\ sol\ fa\ mi]$, ou conjoints, $[ré\ do\ si\ ♯\ la] = [la\ sol\ fa\ mi]$. Mais les instruments archaïques n'étant pas complets, les formes variées de cette gamme, en son état primitif, pouvaient être les suivantes :

mi do si la fa **mi** *ré* (*mi* étant la finale),

ou : *mi ré si la sol fa* **mi**

ou : *mi ré do si la fa* **mi**

ou : *ré do si ♯ la sol fa* **mi**

ou enfin, sous la forme enharmonique : *mi do + si si la fa + mi* **mi**, le *ré* pouvant être adjoint comme note supplémentaire au-dessous de la finale **mi**.

L'autre note, *mèse*, qui jouait le rôle de note dominante, était celle sur laquelle commençait le tétracorde aigu, *la* dans le système conjoint, *si* dans le système disjoint.

Ne nous méprenons pas ici sur le sens des mots « finale, tonique,

dominante ». La finale d'un mode antique n'est pas nécessairement une fondamentale au sens de la tonique de l'harmonie moderne ; la dominante est la note qui revient fréquemment dans la ligne mélodique : elle peut être la tierce, la quarte, la quinte, même la sixte. Un chant du mode de *mi* peut se dérouler principalement autour du *la* ; le *mi* n'en sera pas moins, la plupart du temps, une véritable tonique, engendrant un fragment un accord parfait, ou en procédant : *mi sol la si — la si sol mi*. Ces notions sont familières aux musiciens habitués aux chants liturgiques de l'Eglise chrétienne¹, basés sur des modalités analogues, et c'est ce qui fait que Gevaert, autrefois porté dans une gamme de ce genre — finale *mi*, teneur *la* — à considérer le *la* en fonction de tonique ou de fondamentale moderne, et la finale comme se faisant sur une dominante harmonique renversée — *la*, *mi* — est revenu ensuite à d'autres sentiments, lorsque, chez lui, l'idée de finale et de dominante *mélodiques* est devenue plus familière, plus dégagée du concept harmonique ou contrapontique qui influence trop certains musicologues modernes.

La seconde gamme employée par les anciens fut la *phrygienne*, constituée par les mêmes degrés, mais commençant et finissant par *ré*.

La *mixolydienne*, c'est-à-dire « mélangée de lydien », se présente comme une transposition de l'une des formes de l'harmonie dorienne.

On l'écrit en effet : *la fa mi ré do si*.

Ce qui équivaut à : *ré si ♯ la sol fa mi*.

Cette échelle dut son nom de mixolydienne à la fréquence du *do* (ou *fa*) qui caractérisait l'octave *lydienne*, bientôt entrée dans l'usage et, sur ce degré, constituée de façon analogue aux précédentes.

Or, dès que la science musicale des anciens Grecs s'organisa et que les mélodies reçurent leurs premiers développements, une curieuse transposition devint de règle. Les trois modes originaux, dorien, phrygien, lydien, s'exécutèrent dans une même octave, finale et quinte étant les mêmes.

Pour les instruments, à l'aulos primitif, dont l'échelle sonore permettait de jouer en dorien ou en phrygien, mais pas plus, il fallut adjoindre d'autres instruments percés suivant des gammes deve-

1. Et même d'anciens chants liturgiques israélites conservés traditionnellement par la Synagogue, et de nombreuses chansons populaires.

nues classiques, dans leur transposition réglée une fois pour toutes.

Pour la cithare, les cordes principale et mèse ne bougeaient pas : on réaccordait, au mode du morceau que l'on devait jouer, mais dans le même ton, les autres cordes.

Ainsi :

	nète	paranète	trite	paramèse	mèse	lichanos	parhypate	hypate
Dorien	ton	ton	1/2 t.	ton	ton	ton	1/2 t.	
Phrygien	ton	1/2 t.	ton	ton	ton	1/2 t.	ton	
Lydien	1/2 t.	ton	ton	ton	1/2 t.	ton	ton	
	octave			quinte	quarte		fondamentale	

Mais, sur quel degré fixe se faisait l'accord de ces notes principales ? Autrement dit, quelles étaient les notes servant de fondamentale, de quarte et de quinte, et d'octave ?

Or, on avait reconnu que le ton le plus favorable à la cithare, par suite du choix et de la tension des cordes, était le lydien ; de telle sorte que les citharistes avaient pris l'habitude non seulement d'accorder leur instrument dans cette octave — en somme celle de *do*¹ ou de *fa* avec *si* bémol — mais même de ne pas changer l'accord pour certains chants des autres modes, l'harmonie dorienne, par exemple, ayant dans ce dernier cas le *la* pour finale, tétracorde *ré do si la*, ou l'iasienne l'*ut*, tétracorde *fa mi ré do*. Mais, avec ce principe, la mèse, en transposition, se trouve être allée de *ré* à *fa*. Or, en principe, tout mode, pour être exécutable, doit être transposé dans une échelle moyenne ; celle-ci est réglée par la *mèse*, qui joue ainsi à la fois le rôle analogue à celui de la « dominante » dans la constitution du mode, et celui de régulateur dans la transposition. Les maîtres de chapelle des églises catholiques et les organistes accompagnateurs connaissent bien ce procédé, puisqu'il est encore suivi pour la transposition pratique des chants grégoriens.

Mais, c'est là où git le problème, les plus primitifs des musiciens grecs reconnaissaient au son que nous désignons par *la* le caractère de note moyenne, autour de laquelle on pouvait convenablement échafauder les divers modes dans leur transposition. Cette note centrale était donc à la fois *éthique*, suivant qu'elle fixait le carac-

1. Je dis « l'octave », et non pas le « mode ». Cette octave lydienne de *do* n'aurait pas de rapport immédiat avec notre majeur, parce que la mèse était *fa*. On peut lire à ce sujet l'antienne *Cum audisset populus*, dans le Graduel Romain de l'Édition Vaticane, au dimanche des Rameaux (procession).

tère, *éthos*, d'une échelle, et *thétique*, suivant qu'elle servait à « poser », *thésien*, la mèse de telle échelle transposée d'après son *ethos* propre. Chaque mode primitif avait ainsi sa quinte fixée aux degrés *la-ré*. Au ix^e siècle de notre ère, c'est encore le *la*, appelé toujours à cette époque « ton hyperphrygien », que le traité d'Aurélien de Réomé fixe pour dominante transposée des divers modes de chant liturgique, les plaçant ainsi dans l'octave de *ré* considérée comme l'octave moyenne, commune à toutes les voix. Depuis cette époque, malgré les fluctuations du diapason qui s'est abaissé d'environ un ton, puis relevé, c'est encore ce degré qui est reconnu le plus favorable à la moyenne ou à l'ensemble des voix.

Il semble donc bien que, d'une part, le diapason instrumental n'a que peu varié depuis l'antiquité grecque ; et, d'autre part, les voix sont restées également dans la même tessiture moyenne.

..

Alors, comment concilier ce fait avec cet autre fait de la transposition indiquée par la notation antique des chants à la cithare, qui place toutes les mélodies antiques conservées en notation grecque une tierce au moins plus haut, quand ce n'est pas une quarte ou une quinte ? Quelle est la raison de cette anomalie ? Les chants ainsi notés seraient-ils destinés uniquement à des voix d'hommes élevées, ténors ou hautes-contre ? Ou bien, serait-ce, comme le veulent la plupart des musicologues modernes, que le diapason des voix et des instruments se serait modifié à travers l'antiquité ? Dans ce cas, il faudrait baisser d'une tierce au moins les pièces antiques parvenues jusqu'à nous. On sait comment ces difficultés ont influé sur les transcriptions données par les musicologues modernes, dans le nombre de dièses ou de bémols qu'ils ont accordé à chacune de ces transpositions.

Il y a une autre difficulté. J'ai exposé le cadre archaïque de la tonalité ou de la modalité grecque. Avec les progrès que faisaient la composition, la théorie, l'enseignement et la pratique de la musique, les tons primitivement usités devinrent insuffisants. Les écrits des musicologues antiques, non seulement ceux de l'époque classique, mais surtout ceux de l'époque suivante, à commencer par Platon, Plutarque, Aristide Quintilien, puis Claude Ptolémée,

les néo-aristoxéniens, jusqu'à Gaudence et aux derniers musiciens romains de la décadence tels que Boèce, fournissent dans leur ensemble d'innombrables détails au sujet de ces transpositions, ou *tropes*, fixés pour certains modes, de manière à leur conserver entièrement leur caractère. Lorsque ces transpositions eurent été entièrement codifiées, les degrés fixes servant de base aux modes principaux, mais modifiés dans le courant des âges, correspondirent pour les échelles dorienne, phrygienne, lydienne, aux degrés que nous nommons *ré mi fa*. De cette manière, le dorien transposé, du système disjoint, était régulièrement placé dans la quinte *la sol fa mi ♭* RÉ ; le tétracorde phrygien sur *la sol fa dièse* MI ; le lydien sur l'octave de *fa*, avec un *si ♭*, et c'est de là qu'on est parti pour transcrire les divers exemples de musique antique conservés presque tous dans la notation de la cithare, qui *aurait été* accordée dans ce ton.

Mais, avec ce ton, que devient la *mèse* ? Elle serait un *do* pour ce trope, et un *la* pour les autres ! Alors, le diapason antique aurait été trop haut pour le trope lydien seulement ? et le même que le nôtre pour les modes dorien et phrygien ? Cela m'a toujours paru étrange.

Or, nous avons de notre temps des instruments « transpositeurs » en différents tons, parce que leur sonorité apparaît meilleure en les construisant en telles ou telles dimensions ; et on note en conséquence les parties de ces instruments. Sur une clarinette en *la*, par exemple, le mode et le ton d'*ut* doivent être écrits en *mi* bémol ; sur une trompette en *fa*, si nous voulons faire sonner un *do*, il faut le noter *sol*, etc.

Eh bien ! pourquoi n'en aurait-il pas été de même chez les anciens ? Pourquoi la cithare n'aurait-elle pas été, précisément, un instrument transpositeur ? Ainsi disparaîtraient toutes les anomalies.

Et quelle aurait été la raison primordiale de ce fait ? Une confusion ou un échange entre le trope lydien et l'hypolydien, si souvent confondus d'ailleurs, au cours des âges ¹. L'harmonie lydienne est en effet analogue à la gamme d'*ut*, quant à la suite des tons et demi-tons ; l'hypolydienne à une gamme de *fa* (sans *si ♭*). Or, lorsque le système

1. Qui peut remonter à l'origine même de la cithare, instrument asiatique, ne l'oublions pas, et dont la notation, qui exprime l'ordre d'accord des cordes par quintes et quarts, est dérivée d'un alphabet sémitique.

complet des tropes eût été formé, le ton lydien fut, à l'inverse, *fa*, et l'hypolydien, *ut*.

Il suffirait donc d'admettre que la notation de la cithare correspondit non à la gamme de *fa* avec $\flat$, trope lydien, comme l'ont pensé les musicologues modernes, mais à la gamme d'*ut*, mode lydien, pour que les exemples, anormaux, de musique antique, qui nous sont parvenus notés au ton de la cithare, rentrent, sans la moindre difficulté, dans le cadre habituel.

Les pièces doriennes, telle que l'hymne à la Muse, ou celui à Apollon, se trouvent ainsi sonner, suivant leur type, finale *mi* sans accidents, tétracorde *la sol fa mi*, ou finale *ré* avec deux bémols, *sol fa mi $\flat$ ré*; l'hypodoriennne, — la Pythique de Pindare, en *sol* avec deux bémols; l'iasien relâché, — hymne à Némésis — en *sol* sans accidents; l'iasien normal de la chanson de Tralles sur la fondamentale *mi* avec trois dièses.

Les mèses thétiques de ces divers exemples seraient donc *la si $\flat$* ou *si*, c'est-à-dire exactement les degrés moyens que nous avons constatés chez les auteurs des époques les plus variées.

On peut remarquer, d'ailleurs, semblables anomalies apparentes pour qui n'est pas au courant, dans le chant liturgique de l'Eglise latine, dont des pièces ont perpétué les cadres modaux et les habitudes musicales de l'antiquité. Le répertoire grégorien renferme, en effet, des mélodies du « III^e ton » et du « IV^e », correspondant aux deux principaux types de la doristi diatonique antique, notées soit finale *mi*, soit finale *la*, soit finale *si*. Or, elles ne sont nullement exécutées sur les finales ainsi notées : celles-ci n'apparaissent que pour *faciliter la notation des divers degrés chromatiques*; pratiquement, on les transpose toutes dans une même tessiture, réglée par la transposition de la mèse, teneur ou dominante.

Agissons-en de même pour les restes de notation antique, et nous constaterons que toute anomalie disparaît, en lisant les exemples lydiens en hypolydien; ainsi, la pratique se révèle d'accord avec la théorie; ainsi encore, si l'on en adopte la conclusion comme exacte, sans qu'il soit besoin d'imaginer je ne sais quelles modifications physiologiques du gosier humain, tout cela indique — indépendamment des conventions par lesquelles les musicologues du XIX^e siècle ont traduit ces transpositions — tout cela indique qu'en somme le diapason vocal a été sensiblement le même dans l'antiquité, qu'au

moyen âge et aux temps modernes. Et je crois que malgré l'« avantage » qu'ont trouvé ou cru trouver nos prédécesseurs à représenter les antiques chants grecs avec ces transpositions plus élevées d'une quarte, il y aurait encore plus d'avantage à représenter ces chants dans leur « éthos » réel, dans une gamme plus simple et se rapprochant de ce qui se passe dans la notation traditionnelle de l'Église.

A. GASTOUÉ.

OBSERVATIONS

Je suis entièrement d'accord avec M. Gastoué pour penser que le diapason, ou pour parler plus exactement la tessiture des voix, n'a pas subi de changement notable depuis l'époque antique. Mais sur le reste de sa communication, j'aurais bon nombre de réserves à faire.

Je crains que notre confrère, comme plusieurs de ses prédécesseurs, ne se soit créé des difficultés imaginaires et n'ait eu recours, pour les résoudre, à des hypothèses inutiles. Par exemple, il est attesté par Ptolémée et d'autres témoignages que l'octave moyenne ou commune des voix masculines (l'octave chorale) s'étendait depuis l'« hypate des moyennes » dorienne jusqu'à la « nète des disjointes » dorienne. Cette octave chorale est représentée de nos jours par l'octave Ré¹ — Ré² ; néanmoins, nous la transcrivons par Fa¹ — Fa², ce qu'on exprime vulgairement en disant que le diapason antique est d'une tierce mineure plus aigu que le nôtre. Mais en réalité il n'y a dans cette transcription volontairement fautive qu'une *pure convention*, dont le but est de faire coïncider chacun des 16 signes *primitifs* de la notation instrumentale antique avec une touche blanche de notre piano. Cette convention est *extrêmement utile* pour la transcription commode des notes antiques ; sans elle, on devrait recourir constamment à des doubles dièses ou des doubles bémols. Voilà pourquoi, imaginée par Fortlage et Beller-mann, elle a été conservée avec raison par Gevaert et tous les musicologues compétents qui l'ont suivie. Elle n'offre aucun inconvénient sérieux, à condition de n'en pas tirer des conclusions erronées.

Nous savons par un autre témoignage que le « ton dorien » était

le seul qui se chantât d'un bout à l'autre. Ce ton, dans la transcription conventionnelle, embrasse la double octave Si¹ bémol — Si³ bémol. Ici encore il suffit de transposer cette double octave d'une tierce mineure ou grave pour retrouver l'étendue normale d'une voix complète d'homme. C'est la confirmation éclatante de ce qui précède.

M. Gastoué s'étonne que la plupart mais nullement la totalité des airs antiques qui nous ont été conservés soient notés dans le ton lydien (Ré¹ — Ré³) qui représente un registre assez élevé ; il incline en conséquence à croire que la cithare était un instrument transpositeur. Mais une pareille notion appliquée à un instrument à cordes, et notamment à cordes vibrant à vide, me paraît tout à fait inadmissible. La vérité est bien plus simple. Les airs notés en lydien sont presque tous des airs citharodiques (préludes à la Muse, hymnes de Mésomède, etc.) ; or ces airs étaient, nous le savons, destinés à des voix de ténor. Le trope lydien équivaut, tierce mineure déduite, à la double octave Si¹ bémol — Si³ bémol qui correspond bien à nos voix de ténor. D'ailleurs, l'*anonyme* dit expressément que la citharodie n'utilise que les *tons* lydien, hypolydien, iastien (c'est le ton de la chanson de Tralles) et hyperiastien. M. Gastoué se trompe certainement quand il identifie le ton lydien avec la gamme de Do ou de Fa : il confond le ton (échelle de transposition) avec le mode (gamme type), qui se définit par une succession d'intervalles, mais non par une hauteur d'intonation.

J'aurais encore beaucoup de réserves à présenter sur ce que dit M. Gastoué au sujet des modes antiques et notamment de leur tonique. Ainsi, pour le mode dorien certainement, et pour les modes phrygien et lydien probablement, la tonique coïncide, non avec la note extrême de l'octave, mais avec la cinquième note à partir de l'aigu. L'ordre dans lequel nous disposons les notes de nos gammes modales est conventionnel ; les anciens avaient une autre convention, plus proche de la nature, qui place la tonique au milieu de la mélodie.

Mais ce n'est pas le lieu de développer ici mon opinion sur ces questions difficiles ; je compte leur consacrer prochainement un petit ouvrage que je m'efforcerai de rendre aussi clair et aussi simple que possible.

THÉODORE REINACH.

AUTOGRAPHES DE GOSSEC DE 1789 A 1793

Gossec a vécu près de cent ans : il a donc vu bien des choses dans le monde musical, auquel il a été mêlé depuis Rameau jusqu'à l'avènement de Rossini. L'époque où il a joué le rôle le plus en vue est celle des premières années de la Révolution française, où il lui fut donné de composer des hymnes d'un haut style et d'amples proportions, d'en diriger l'exécution dans les fêtes nationales, enfin de donner la principale impulsion au mouvement d'où devait sortir le Conservatoire. Déjà, quelques années avant 1789, il avait été mis à la tête de l'École royale de chant qui, par la suite, s'amalgama à l'école de composition et d'exécution instrumentale issue des premiers événements révolutionnaires ; ayant dirigé l'une et l'autre de ces institutions et présidé à leur réunion, il mérite donc plus que tout autre d'être considéré comme le véritable fondateur du Conservatoire. C'est à l'époque de cette fondation que sa vie fut le plus particulièrement active (il était près d'atteindre la soixantaine) ; il connut alors, avec les satisfactions du devoir accompli, les difficultés auxquelles doit toujours être résigné par avance un initiateur, surtout dans une époque aussi troublée que celle qu'il traversait.

Notre Bulletin a déjà publié une pièce inédite qui nous a renseignés sur les difficultés de cette situation¹ ; c'était, écrit de la main même de Gossec, un certificat de présence des professeurs et employés de l'École de chant et de déclamation à la date du 25 juin 1792, cinq jours après la journée où les Tuileries avaient été

1. Voyez dans le 4^e *Bulletin de la Société française de musicologie* (avril 1919) : *Un autographe inédit de Gossec sur les origines du Conservatoire*, article contenant le texte d'un document communiqué par notre collègue M. Henri Bachimont.

envahies par le peuple; et je demandais si ces troubles n'avaient pas eu leur contre-coup sur la situation des musiciens qui, eux, pour la plupart au moins, continuaient leur besogne sans trop s'occuper de ce qui se passait hors de leur école.

Un dernier classement des manuscrits de la Bibliothèque du Conservatoire m'a permis d'y retrouver d'autres documents qui établissent que cette hypothèse n'était point hasardée et que la situation des musiciens fut sensiblement, mais peu heureusement, modifiée par les événements politiques. Voici quelques nouvelles lettres ou pièces émanant de Gossec, qui vont nous donner à cet égard des renseignements circonstanciés.

Les premiers de ces écrits ne dénotent, à la vérité, aucune inquiétude.

Au commencement de 1789, — six mois exactement avant la prise de la Bastille, le 14 janvier, — ni Gossec ni personne autour de lui ne semblait avoir aucune préoccupation ni aucun pressentiment des événements si proches. Voici une lettre qu'à cette date le compositeur écrivait à un de ses collaborateurs ordinaires, Gersin, pour le presser de lui envoyer un poème attendu; elle est écrite dans un style plaisant — pesant aussi — dont l'humour représente assez bien la nature quelque peu épaisse, mais prête à l'action, de l'homme du Nord. Il faut, semble-t-il, comprendre qu'en s'adressant comme il le fait à l'ombre de son correspondant, Gossec veut dire à peu près la même chose que nous exprimerions en adressant cette question à quelqu'un qu'on ne voit jamais : « Vous êtes donc mort ?... »

« Corps inanimé de mon cher disciple.

« N'étiez-vous ressuscité que pour mourir de nouveau et aussi précipitamment ! Il faut donc encore quitter les *Alleluia* pour reprendre nos chants lugubres de *Libera* et de *De profundis* ! Le bonheur de vous avoir au séjour des vivants n'a vu qu'une aurore, hélas ! Enfin, puisqu'à notre satisfaction, les tombeaux vous sont toujours ouverts et que votre destinée, ou plutôt votre goût, est d'en faire votre éternel azile, envoyés nous au moins votre ombre, votre esprit, nous tiendrons quelque chose de ce que nous avons tant aimé ; nous les chargerons de porter à ce corps inanimé les vœux que nous formons pour lui obtenir encore une résurrection prochaine pour la

longue durée et la prospérité de sa nouvelle vie. Chargés cette ombre et cet esprit de me remettre mon poème de *Baléazar* que ma Muse appelle à grands cris, à qui ma Muse échauffée auroit déjà fourni, depuis nos derniers adieux, un grand nombre de chants ; sur lequel ma Muse, sortie enfin du néant où elle étoit plongée, se seroit élancée pour arriver d'un vol rapide au Parnasse¹. Corps innanimé de mon cher disciple, ne me faites donc plus attendre, que votre ombre paroisse, qu'elle reçoive et vous porte au fond des tombeaux mes regrets et l'expression de mon éternel attachement.

Requiescat in pace. »

Ce 14 janvier 1789.

GOSSEC

*A Monsieur. Monsieur Gersin le neveu, chez M^r son oncle
près le corps de gardes, — rue et Isle S^t Louis.*

Mais bientôt le temps ne fut plus aux badinages anodins, non plus qu'à la composition des oratorios — si tant est que ce *Baléazar*, dont le poème étoit appelé à grands cris par Gossec, fût, comme il y a apparence, un ouvrage de ce genre. Le moment va venir où des préoccupations différentes vont s'imposer.

Notre précédent article nous avait permis de publier une note de Gossec écrite cinq jours après la journée du 20 juin 1792 ; en voici une autre qui ne lui étoit antérieure que de deux semaines et qui concernait la « Fête de la Liberté », célébrée le 15 avril précédent, en commémoration de l'affaire dite de Châteauneuf.

*Pour les instruments portés au Champ de Mars pour l'exécution
du service des soldats morts dans l'affaire de Nancy..... 6¹.*

Vérifié le présent ce 6 juin 1792.

GOSSEC

Cette autre pièce comptable, plus importante, est encore de la même année, et concerne la fête du troisième anniversaire de la prise de la Bastille, 14 juillet 1792 :

1. Il n'est resté, à notre connaissance, aucune trace de ce *Baléazar*.

MUSIQUE

DÉPENSES FAITES POUR LA FÊTE DE LA FÉDÉRATION
L'AN QUATRE DE LA LIBERTÉ

	Juillet 1792.
<i>Quarante Chanteurs à douze livres chacun.</i>	480 ¹¹
<i>Timballier.</i>	12
<i>Buccin.</i>	12
<i>Aux Porteurs de Timballes.</i>	12
<i>Une Paire de Timballes.</i>	250
<i>Copie et Papier de Musique.</i>	216
<i>Pain et vin pour 100 Musiciens.</i>	96
TOTAL.	1.078

Certifié véritable à Paris ce 19 Juillet 1792.

GOSSEC
M^{re} de Musique
du Corps de la Musique
Lieutenant maître de musique,
de la Musique
de la Garde Nationale Parisienne.

L'original de ce mémoire, dont nous avons reproduit le libellé tel qu'il fut présenté pour la première fois pour règlement, porte dans ses marges de nombreuses annotations. La plus importante concerne l'article que nous avons vu annoncé ainsi : « Une Paire de Timballes... 250 », mots et chiffre qui sont raturés sur la pièce. Le corps de musique de la Garde nationale, ayant sans doute été obligé d'acheter ces instruments spécialement en vue de l'exécution du 14 juillet, aurait donc eu la prétention d'inscrire cette dépense sur le budget de la fête. Mais un vérificateur attentif sut bien découvrir l'abus de cette imputation subreptice ; il écrivit en marge :

M. Sergent doit faire un rapport au bureau m^{al} pour faire payer sur d'autres fonds les timballes ; les payer en conséquence du présent état.

Une autre note ajoute :

Le Présent mémoire réduit à la so^e de 828 ¹¹ à cause des Timballes qui doivent être payées sur les fonds destinés aux dépenses de la Garde nationale. Ce 1^{er} août 1792.

Le total est rectifié à la suite de l'addition, et le mot « Payé » enfin

inscrit à côté. D'autres notes sont destinées à provoquer des explications de la part de « M. Sarrest » ou « Sarret » (Sarrette).

Ces documents ont été inconnus de Constant Pierre, qui n'a trouvé à citer, à propos des chants exécutés à la fête du 15 avril 1792, qu'un compte de copie relatif à une exécution, postérieure de plus de deux années, de la *Ronde nationale* : « L'innocence est de retour », chantée pour la première fois en ce jour ; mais l'audition dont il est parlé dans son livre concerne une exécution de la même musique, à laquelle avaient été adaptées d'autres paroles : « Qu'une fête ici s'apprête », donnée au « Concert du peuple » du 14 juillet 1794 — celui même où eut lieu la première audition du *Chant du départ*.

Voici enfin une lettre de Gossec concernant sa situation comme chef et organisateur de la musique nationale dans la première année de la République.

« CITOIEN MINISTRE

« Toujours empressé à servir et à encourager les artistes, vous fîtes en ma faveur, en février dernier, un acte de générosité et de votre amour pour les Arts, par un don de trois mille livres, sur l'exposé que vous me permites de vous faire de l'état de gêne où je me trouvois, d'un côté par la suppression de mes pensions et par la suspension de mon état pendant un an ; d'un autre côté, par le tems que j'avois donné à tous les travaux de musique entrepris pour les fetes et ceremonies publiques depuis la revolution ; et en dernier, par le retard que mon voiage dans la Belgique avoit fait éprouver à la mise du *Camp de Grandpré* qui, pour avoir un plein succès, auroit dû paroître trois mois plutot ; dans le tems où toutes les têtes étoient échauffées de nos Victoires dans les plaines de L'Argonne ; ce qui ne pû se faire par l'absence projetée des Acteurs principaux, Cheron, Lays, Renaud et Adrien qui devoient y paroître. Vous étendites plus loin vos bontés, Citoyen Ministre, vous me donnates l'espoir que vous doubleriez ce don de 3000 ^{li} ; vous me permites même de rapeller à votre souvenir la promesse que vous me fîtes alors de m'accorder cette nouvelle faveur dont je fus vivement penetré. Pressé en ce moment par les circonstances et par des engagements sacré qui me troublent et qui entravent mes travaux, je prends la liberté, Citoyen Ministre, de profiter de cette permission pour reclamer de nouveau

ces bontés dont vous m'avez déjà comblé et dont je conserverai une éternelle reconnaissance.

GOSSEC

M^{re} de Musique de la garde N^o parisienne.

Ce 8 avril 1793 an 2^{me} de la République française.

P. S. — J'observe encore au ministre que, depuis trois ans, je fais en don patriotique à la nation, la remise du quart de mon traitement; que ce don annuel de 1200^{li}, je me le suis imposé pour un tems *illimité*, et que mes Collegues en ont fait autant en proportion de leur traitement. Mais en vertu d'un decret de l'assemblée Legislative, de juillet 1792, les etats ayant été réglés suivant cette remise, nous avons perdu l'espoir de rentrer jamais dans la jouissance de notre traitement primitif. »

On jugera par cette lettre que la situation n'était pas plus favorable pour les musiciens, même les mieux en cour, lorsqu'ils avaient affaire au gouvernement, qu'elle ne le fut, à une époque beaucoup plus récente, dans des circonstances assez analogues.

JULIEN TIRSOT.

L'OPÉRA EN 1843

MÉMOIRE DU DIRECTEUR LÉON PILLET

Dans un fonds considérable, récemment arrivé aux Archives Nationales, de papiers provenant des anciennes Chambres des Députés, s'est rencontré un petit dossier relatif au directeur de l'Opéra, Léon Pillet, et à ses mémoires, ses protestations contre une campagne dont il était l'objet en 1842-1843. Il avait pris possession de son siège en 1841, succédant à Duponchel, et n'y devait rester que jusqu'en 1847, attaqué ou défendu avec une égale passion, bataillant, répondant, processif, en somme mauvais administrateur d'une maison dont il ne savait pas les dessous et où ses pas rencontraient mille pièges. Commissaire royal et journaliste remarquable, ses amis l'avaient poussé à un poste pour lequel il n'était nullement préparé. Sa partialité à l'égard de M^{me} Stoltz fut peut-être sa principale faute. Du moins, ne put-on jamais lui reprocher le moindre manquement à l'honneur.

Charles de Boigne conclut ainsi, dans ses *Petits mémoires de l'Opéra* (1857), un croquis d'ensemble du personnage : « Son argent et celui des autres, il l'a perdu ; il ne l'a ni détourné, ni gardé ; il est sorti de l'Opéra les poches vides, mais les mains nettes ; il a emporté la réputation d'un pitoyable administrateur, mais il a conservé intact son renom d'honnête homme. On peut le tourner en ridicule, rire à ses dépens, on ne le montrera jamais au doigt. »

Pour en revenir à notre point de départ, on connaît, de sa querelle avec la presse, en 1842, une lettre ouverte, du 8 décembre de cette année, adressée à *La France Musicale* et qui a paru aussi dans la *Revue et Gazette musicales*. Elle figure au dossier venu aux Archives. Mais ce dossier contient encore un *mémoire*, signé Léon Pillet, qui

est resté inédit, et qui, plus intéressant, d'ailleurs, que cette lettre, au point de vue du répertoire et des artistes, a paru pouvoir intéresser nos lecteurs.

HENRI DE CURZON

ACCUSATION

Le répertoire est en mauvais état.

RÉPONSE

D'abord, est-ce bien vrai ?

Un répertoire qui compte, en grands opéras, *Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *Freischütz*, *Don Juan*, *La Juive*, *Guillaume Tell*, *La Muette*, *La Favorite*, *La Reine de Chypre* et *Charles VI*, est-il un si mauvais répertoire ?

En ballets, on a *La Sylphide*, *Le Diable amoureux*, *Giselle*, *La Gipsy*, *La Tarentule* et *La Jolie Fille de Gand*.

Mais admettons un moment que ce répertoire soit si mauvais ; est-ce par la faute du directeur actuel qu'il s'est détérioré ?

Aux termes de son cahier des charges, il n'est tenu de donner qu'un grand opéra par an.

Or, depuis trois ans, il a donné : 1° *La Favorite*, 2° *La Reine de Chypre*, 3° *Charles VI*. Ces trois ouvrages ont eu un brillant succès et sont au répertoire.

En ballets, il a donné *Le Diable amoureux*, *Giselle* et *La Jolie Fille de Gand*. Ces trois ouvrages ont eu un grand succès et sont au répertoire.

Sous ce point de vue, quel reproche a-t-on à lui faire ? N'a-t-il pas fourni chaque année son contingent ?

S'il en avait toujours été de même depuis sept ou huit ans, si chaque année avait enrichi le répertoire d'un grand opéra et d'un ballet nouveau, ce répertoire serait magnifique aujourd'hui. Malheureusement, il n'en a pas toujours été ainsi ; les quatre dernières années de la direction précédente ont été malheureuses sous ce rapport ; aucun des grands opéras qu'elle a fait représenter n'a eu un succès assez durable pour fortifier le répertoire actuel ; ainsi, ni *Guido et Ginevra*, ni *Le Lac des Fées*, ni *Stradella*, ni *Les Martyrs* n'ont pu se soutenir longtemps.

Si, au lieu de ces quatre grands ouvrages, qu'on a dû abandonner

parce qu'ils ne faisaient plus d'argent, on avait maintenant, en plus, quatre ouvrages productifs, comme *La Favorite*, *La Reine de Chypre* et *Charles VI*, le répertoire serait d'une richesse peu commune.

En ballets, la direction actuelle n'a eu non plus que des succès : *Le Diable amoureux*, *Giselle* et *La Jolie Fille de Gand*.

Quant aux choix des ouvrages, elle n'a donc été, jusqu'à présent, ni si malhabile, ni si malheureuse qu'on veut bien le dire¹.

ACCUSATION

Pourquoi n'a-t-on pas
l'opéra de Meyerbeer,
attendu depuis si long-
temps ?

RÉPONSE

La seule réponse à faire à cet égard, c'est la production de la correspondance du directeur avec Meyerbeer ; on verra s'il était possible de faire, auprès de Meyerbeer, plus de démarches et lui montrer plus de désir de traiter avec lui. Il persiste toujours à promettre son *Prophète* pour l'hiver prochain ; mais, comme il élude toujours la signature d'un traité et que le directeur connaît trop bien son caractère et ses habitudes pour se contenter de paroles en l'air, au risque de se trouver plus tard au dépourvu, il est probable que l'opéra de Donizetti (*Don Sébastien de Portugal*) passera encore avant *Le Prophète*².

1. Le répertoire de l'Opéra comprenait, en 1843 : *Moïse* (1827), qui en était au chiffre de 120 représentations ; — *La Muette de Portici* (1828) : 260 ; — *Le Comte Ory* (1828) : 235 ; — *Guillaume Tell* (1829) : 234 ; — *Le Philtre* (1831) : 155 ; — *Robert le Diable* (1831) : 245 ; — *Le Dieu et la Bayadère* (1830) : 112 ; — *Gustave III* (1833) : 154 ; — *Don Juan* (1834) : 56 ; — *La Juive* (1835) : 139 ; — *Les Huguenots* (1836) : 157 ; — *La Favorite* (1840) : 47 ; — *Freischütz* (1841) : 28 ; — *La Reine de Chypre* (1841) : 60 ; — enfin *Charles VI* (1843)... Comme ballets : *La Fille mal gardée* (1828) : 62 ; — *La Sylphide* (1832) : 105 ; — *La Gipsy* (1839) : 40 ; — *La Tarentule* (1839) : 21 ; — *Le Diable amoureux* (1840) : 54 ; — *Giselle* (1841) : 60 ; — *La Jolie Fille de Gand* (1841) : 43 ; — *La Péri* (1843)... On voit que Léon Pillet avait tout lieu de défendre la valeur des œuvres en cours ; encore ne les a-t-il pas toutes nommées. Mais il est vrai que, depuis quelques années, les nouveautés n'étaient pas viables : telles, *Stradella* (1837), *Guido et Ginevra* (1838), *Benvenuto Cellini* (1838), *La Xacarilla* (1839), *Le Lac des fées* (1839), *Les Martyrs* (1840), *Le Drapier* (1840), *Le Comte de Carmagnola* (1841), *Le Guerillero* (1842), et d'autres encore, déjà presque toutes abandonnées ; — comme les ballets, pourtant réputés d'abord : *La Tentation* (1832), *Le Diable boiteux* (1836), *Le Lac des fées* (1839).

2. *Le Prophète* n'a été représenté que le 16 avril 1849. — *Don Sébastien* (qui n'a obtenu que 32 représentations) a passé le 13 novembre 1843.

Le directeur de l'Opéra déclare d'ailleurs sur l'honneur (et sa déclaration pourrait être confirmée par le témoignage de M. Scribe) qu'entre M. Meyerbeer, M. Scribe et lui, tout est d'accord. Il n'existe de dissentiment sur aucun point. La distribution des rôles est convenue ; toutes les garanties qu'a pu désirer Meyerbeer lui ont été données. Si donc il vient à manquer de parole, il sera sans excuse.

ACCUSATION

*Le personnel du chant et
de la danse est mauvais.*

RÉPONSE

Je demande : 1° où l'on trouvera un personnel de choix qui réunisse autant de talents de premier ordre que le personnel de l'Opéra ; 2° où figurent, à la fois, Duprez, Barroilhet, Levasseur, M^{me} Stoltz et M^{me} Gras ?

Mais, dit-on, Duprez est fatigué ; sa voix se perd tous les jours.

C'est possible ; mais est-ce la faute du directeur actuel ? A-t-il abusé de lui ? L'a-t-il fait chanter plus souvent que sous la direction précédente ? L'a-t-il chargé de rôles nouveaux plus fatigants que ceux qu'on lui avait écrits précédemment ?

Non, certes ! Il a recommandé, au contraire, aux compositeurs, de ménager de plus en plus ses moyens dont la baisse n'était que trop évidente ; et il l'a fait jouer moins souvent que sous la direction précédente.

C'est donc un malheur ; mais ce n'est pas une faute de la direction.

Mais, dira-t-on, si Duprez faiblit, il faut le remplacer.

Soit ; mais ce n'est pas une chose si facile que de trouver un ténor de premier ordre pour remplacer Duprez. Où en existe-t-il ? Remarquons bien, d'ailleurs, qu'avant d'offrir de gros appointements à un nouveau venu, il faudrait que l'engagement de Duprez fût rompu ; car on ne peut pas payer à la fois deux ténors soixante mille francs, et deux mois de congé !

Il y a quelques mois, le directeur hésitait à renouveler cet engagement, et on le blâmait ; on disait que, tout faible qu'il fût, Duprez était encore irremplaçable.

Aujourd'hui, il est réengagé, et l'on blâme ce réengagement ?

Quant au directeur, voici, bonne ou mauvaise, son opinion sur ce qu'il convient de faire pour combler, autant que possible, le vide que laisserait la perte du talent de Duprez.

Ce qu'il faut pour tenir le premier rang à Paris, ce n'est pas seulement du talent; c'est un talent reconnu; c'est de la réputation.

Une réputation de premier ordre ne s'improvise pas.

En fait de ténor, capable de chanter l'opéra français, il n'existe pas, aujourd'hui, de réputation qui puisse remplacer celle de Duprez.

Il faut donc changer de route et chercher le succès ailleurs.

La vogue ne s'est pas toujours attachée au premier ténor.

Du temps de M^{me} Catalani, de M^{me} Mainvielle, de M^{me} Pasta, de M^{me} Malibran, les ténors étaient en seconde ligne.

Rubini est venu et il a, à son tour, éclipsé les autres réputations.

Le même fait s'est produit à l'Opéra pour Duprez.

Avant son arrivée, Nourrit, M^{lle} Falcon, M^{me} Damoreau et Levasseur étaient à peu près sur la même ligne; on obtenait alors des succès d'ensemble, et la preuve, c'est que *Robert le Diable* faisait autant d'argent quand Lafont chantait Robert que quand le rôle était chanté par Nourrit.

Quand Duprez arriva, toutes les autres réputations disparurent. Nourrit partit; M^{lle} Falcon perdit sa voix et M^{me} Damoreau s'en alla à l'Opéra-Comique.

Il se trouva seul, et, comme il avait un immense talent, il se trouva pendant longtemps au niveau de sa situation; il obtint seul une vogue extraordinaire.

Aujourd'hui, ses moyens ont subi une baisse évidente, et, depuis deux ans, il est survenu autour de lui des artistes qui sont dans la force de leur talent et qui font tous les jours de grands progrès dans la faveur du public. Je veux parler de Barroilhet et de M^{me} Stoltz.

Alors, ce qui existait avant la vogue de Duprez se reproduit; le fardeau se partage maintenant; au lieu d'un seul rôle, il y en a trois ou quatre dans les ouvrages nouveaux, et il en résulte que l'absence de Duprez ne produit plus maintenant, dans les ouvrages nouveaux, un plus mauvais effet que n'en produisait autrefois celle de Nourrit.

Charles VI, ou *La Favorite*, chantés par Barroilhet, M^{me} Stoltz,

M^{me} Dorus-Gras et Marié, produisent autant de recette que lorsque c'est Duprez qui chante au lieu de Marié.

N'est-ce pas là une indication bien claire du système à suivre ? Et croit-on que l'Opéra tombera en décadence quand les succès y seront obtenus par trois grands talents au lieu de dépendre d'un seul ?

De deux choses, l'une : ou Duprez n'est que fatigué momentanément, et il retrouvera son talent avec sa voix ; ou il est perdu, et sa retraite sera inévitable. Dans ce cas, il se présentera, pour le remplacer, quelque ténor suffisant, qui, avec Barroilhet, M^{me} Dorus-Gras, M^{me} Stoltz, etc., complètera un ensemble digne de l'Opéra et qui offrira au directeur plus de sécurité.

Il ne faut pas croire, d'ailleurs, que le directeur, qui est depuis longtemps en éveil sur le danger, n'ait pas déjà songé aux moyens d'y remédier.

En fait de cantatrices, M^{me} Stoltz et M^{me} Dorus-Gras peuvent défier, chacune dans son genre, ce qu'il y a de plus renommé à l'étranger.

En basse, Levasseur vieillit ; mais déjà le directeur a pourvu, par avance, à son prochain remplacement ; il a engagé, dès l'année dernière, dans ce but, un chanteur de premier ordre qu'il avait entendu en Allemagne, et qui succédera à Levasseur l'année prochaine.

En résumé, quand le directeur actuel est venu à l'Opéra, la voix de Duprez commençait déjà à baisser et celle de M^{lle} Falcon était perdue.

Il a conservé ce qu'il a pu de Duprez.

Il a engagé Barroilhet, dont la réputation grandit tous les jours, et il a mis en relief le beau talent de M^{me} Stoltz, qu'on méconnaissait et qui se serait perdu dans le découragement³.

3. Duprez, depuis son début, en 1837, dans *Guillaume Tell*, avait chanté *La Muelle*, *Robert*, *La Juive*, *Les Huguenots*... et créé *Guido* et *Ginevra*. *Benvenuto*, *Les Martyrs*, *La Favorite*, *La Reine de Chypre*, *Charles VI*... Il devait encore créer *Don Sébastien*, *Othello*, *Lucie de Lammermoor*. *Jérusalem* (1847). — Barroilhet, qui, avait débuté en créant *La Favorite* (1840), avait alors joué *Guillaume Tell*, *Don Juan*... et créé *La Reine de Chypre* et *Charles VI*. Il devait être aussi de la distribution de *Don Sébastien*, *Othello*, *Marie Stuart*, *Lucie*, *L'Ame en peine* (1846)... M^{me} Stoltz avait créé *La Favorite*, *Guido*, *Benvenuto*, *Freischütz*, *La Xacarrilla*, *La Reine de Chypre*, *Le Lac des fées*, *Charles VI*..., en attendant *Don Sébastien*, *Othello*, *Marie Stuart* (1844). — M^{me} Dorus-Gras avait joué *Le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Le Philtre*, et créé *Robert le Diable* (Alice), *Don Juan* (Elvire), *La Juive* (Eudoxie), *Les Huguenots* (La Reine), *Les Martyrs*, *Benvenuto*, *Guido*.

Pour la danse, mêmes reproches, aussi peu fondés.

Quand le directeur actuel est venu à l'Opéra, M^{lle} Taglioni était partie, et M^{lle} Fanny Elssler était en voyage en Amérique. On sait que, pour y continuer sa récolte de dollars, M^{lle} Elssler a manqué, depuis, à ses engagements : elle a été condamnée, pour ce fait, à 60.000 francs de dommages-intérêts. Ainsi M. Pillet s'est vu privé, en prenant la direction, du talent de Taglioni et de celui d'Elssler.

La situation était mauvaise, mais elle a eu cet avantage qu'elle a permis à deux talents de premier ordre de se révéler : Carlotta Grisi et M^{lle} Adèle Dumilâtre ont conquis en peu de temps le droit de siéger au premier rang. Les succès de Carlotta Grisi dans *Giselle* et dans *La Jolie Fille de Gand* sont incontestables ; quant à M^{lle} Adèle Dumilâtre, elle est en ce moment à Londres, en congé ; et elle n'a rien à y redouter de la présence de M^{lle} Elssler ; tout le monde s'accorde, au contraire, à reconnaître qu'elle y a plus de succès qu'elle.

On peut assurer, qu'avant peu, ces deux jeunes danseuses seront reconnues pour les premières qui soient en Europe. Car Taglioni et Elssler sont sur le point de se retirer, et il n'existe en Europe aucune autre danseuse en renom.

Une seule, M^{lle} Cerito, a beaucoup fait parler d'elle ; mais le directeur est allé exprès pour la voir danser, et il affirme (d'accord en cela avec ses trois maîtres de ballets) qu'elle est bien inférieure à Carlotta Grisi et à M^{lle} Adèle Dumilâtre.

Il a voulu cependant la faire voir au public de Paris ; mais M^{lle} Cerito lui a demandé 47.000 francs pour huit mois ! On conçoit sans peine qu'il ait renoncé à cette fantaisie¹.

La Xacarilla, Charles VI... On devait l'entendre encore dans *Marie Stuart* (1844). — Adolphe Nourrit et Cornélie Falcon avaient fait leur dernière création dans *Stradella* (1837), et M^{me} Cinti-Damoreau, avec eux, dans *Don Juan* (1834, Zerline). — Levasseur avait créé *Moïse, Le Comte Ory, Guillaume Tell, Robert le Diable, Le Philtre, Don Juan, La Juive, Les Huguenots, Guido, La Favorite, Charles VI*, et devait encore chanter *Don Sébastien, Othello, Marie Stuart*, et même le *Prophète* (1849, Zacharie). — Marié de l'Isle avait créé le *Freischütz* (Max) et joué tous les rôles de premier ténor du répertoire, doublant surtout Duprez chaque fois que celui-ci renonçait à paraître.

4. Fanny Elssler avait débuté dans *La Tempête* (1834) et créé *L'Ile des Pirates, Le Diable boiteux, La Gypsy, La Tarentule...* — Marie Taglioni avait fait sa dernière création dans *La Fille du Danube* (1836). — Carlotta Grisi avait créé *Giselle* et *La Jolie fille de Gand*, auxquelles allaient succéder *La Péri* (17 juillet 1843), *Le Diable à quatre, Paquita...* — Adèle Dumilâtre avait créé des seconds rôles dans *La Tarentule, Le Diable amoureux, Giselle...* — Fanny Cerito ne débuta à l'Opéra qu'en 1847, dans *La Fille de Marbre*.

ACCUSATION

*Le corps de ballets
est mauvais.*

RÉPONSE

Depuis quelque temps cette critique est à l'ordre du jour : c'est le grand cheval de bataille de M. Guillaume!... ce prétendu millionnaire qui demande l'Opéra au rabais pour régénérer l'art de la danse.

Eh bien ! on peut affirmer sans crainte que jamais, au contraire, le corps de ballets n'a été meilleur qu'aujourd'hui.

Pour s'en convaincre, on n'a qu'à se rappeler les ensembles de *Giselle*, du *Diable amoureux*, et de *La Jolie Fille de Gand*.

ACCUSATION

*Les costumes sont vieux
et manquent de splen-
deur.*

RÉPONSE

Quand a-t-on jamais vu à l'Opéra une mise en scène plus riche que celles de *La Reine de Chypre* et de *Charles VI* ?

La presse n'a-t-elle pas été unanime sur ce point ? même la plus malveillante ?

Où a-t-on jamais vu un ballet plus richement monté que celui de *La Jolie Fille de Gand* ?.....

On a été jusqu'à dire que, dans *Charles VI*, il n'y avait que de vieux costumes rajustés, de vieilles armures empruntées à *La Juive*, etc.

Or, il résulte du rapport du contrôleur du matériel (ce contrôleur est l'homme du Ministère et non de la Direction), que, pour aucun ouvrage, on n'a fait plus de costumes neufs que pour cet opéra.

Son rapport constate qu'on a fait 383 costumes entièrement neufs ; qu'on en a refait à neuf 86 anciens ; enfin, qu'on en a réparé et rajusté 341, — en tout, 780.

C'est-à-dire qu'on a employé pour cet ouvrage 170 costumes de plus qu'il n'en a jamais été employé dans aucun opéra.

ACCUSATION

Le mécontentement du public a été réel cet hiver.

RÉPONSE

Cela peut être. Le public, qui ne juge que les résultats et ne tient aucun compte des accidents ni des difficultés, a pu se plaindre avec raison : 1° du retard qu'on a mis à lui donner le grand opéra qu'on lui promettait pour cet hiver ; 2° de la faiblesse du répertoire, pendant les deux mois qui ont précédé la première représentation de *Charles VI*.

Mais ces deux faits proviennent-ils de la faute du directeur ?

C'est ce qu'il faut examiner avant de le blâmer.

Aux termes d'un traité passé, l'hiver dernier, avec M. Casimir Delavigne et M. Halévy, l'opéra de *Charles VI* devait être terminé, au plus tard, le 1^{er} août, et représenté dans le courant d'octobre ou de novembre.

Les décors, les costumes ont été commandés et confectionnés en conséquence ; tout ce qui dépendait de la direction a été prêt au jour fixé.

Malheureusement, M. Casimir Delavigne, dont la santé est, on le sait, très faible depuis quelque temps, a été tellement malade qu'il a été forcé d'interrompre son travail pendant quelques semaines.

De son côté, M. Halévy a fait, dans le courant de l'été, une maladie qui l'a mis hors d'état de travailler pendant deux mois.

Il en est résulté, pour la mise en scène de l'Opéra, un retard énorme.

A qui la faute ? Qu'en pouvait faire le directeur ?... N'a-t-il pas souffert de ce retard plus que personne ?... Est-il possible de l'en blâmer ?... Au lieu de commencer en mai, les études n'ont pu commencer qu'en septembre, et la pièce a été jouée en mars, au lieu de décembre.

Il est résulté, en outre, de ce fâcheux retard, un grand inconvénient pour le répertoire courant.

Forcé de presser les études et de faire répéter tous les jours, souvent même deux fois par jour, ses premiers sujets du chant, le directeur s'est vu contraint, pour leur donner du repos, de les faire dou-

bler souvent dans le répertoire courant. De là, quelque faiblesse dans quelques représentations, et mécontentement, quelquefois juste, du public.

Mais, encore une fois, qu'en pouvait le directeur?... S'il n'avait pas sacrifié quelques représentations aux répétitions, l'opéra nouveau ne serait peut-être pas joué encore; entre deux maux inévitables, il a préféré le moindre.

Mais, dira-t-on, il devait prévoir au moins une partie de cet embarras; tout le monde sait bien qu'aux approches d'une première représentation de grand opéra, les premiers sujets sont fatigués par les répétitions et qu'ils ont besoin de repos; il fallait avoir un ballet nouveau préparé pour faire, pendant ce temps, les frais du répertoire.

Cela est vrai, et c'est précisément ce qu'avait voulu le directeur. Dès le mois d'août, il avait reçu un ballet nouveau (*La Péri*), et on allait en faire les répétitions en septembre, pour qu'il pût être joué en décembre et janvier; mais, au moment de commencer, il reçoit de M^{lle} Elssler des propositions d'arrangement par l'entremise d'un fondé de pouvoirs; il accepte, signe avec ce fondé de pouvoirs un arrangement aux termes duquel M^{lle} Elssler doit être ici en décembre et janvier... Alors, on remet au printemps les études du ballet, et on prépare, pour l'arrivée de M^{lle} Elssler, la remise de tout son ancien répertoire: *Le Diable boiteux*, *La Tarentule*, *La Gipsy*, etc.

Tout était donc bien combiné, de la part du directeur. Deux mois après, il apprend que M^{lle} Elssler, qui s'est brouillée avec son fondé de pouvoirs, renie les engagements pris en son nom et lui manque de parole!!!...

Que faire? Devait-il s'attendre à cette déloyauté? Et peut-on le blâmer d'en avoir été victime?

Il est donc évident, que si l'hiver qui vient de s'écouler a été malheureux pour l'Opéra, cela tient aux deux causes ci-dessus expliquées; quant au directeur, il avait fait tout ce qui dépendait de lui pour s'assurer une saison brillante et fructueuse. Mais c'est au théâtre surtout qu'on voit les calculs les plus solidement établis détruits par des causes qu'il était impossible de prévoir.

Quand un entrepreneur se trouve dans ce cas, quand on le voit victime d'accidents inévitables, il est du devoir de tous les juges

impartiaux de le plaindre au lieu de le blâmer, et de l'aider au lieu de lui être contraire.

Il est d'ailleurs une cause grave, et connue de tout le monde, qui n'a pas peu contribué à rendre cette année difficile : c'est le deuil de M. le Duc d'Orléans ; deuil général, qui a éloigné toute la haute société des spectacles pendant plusieurs mois et qui a causé à la direction un préjudice considérable.

LÉON PILLET.

DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE

DES FACTEURS D'ORGUES

NÉS OU AYANT TRAVAILLÉ EN FRANCE

Le dernier Bulletin a annoncé que le mémoire de notre collègue M. le comte P. de Fleury, sur les facteurs d'orgues français avait reçu de l'Académie des Beaux-Arts le prix Bordin. L'auteur nous en communique l'Avant-Propos, qui fait connaître le dessein de cet ouvrage:

« Arrivé au terme d'une longue carrière employée au travail utile plus qu'à la poursuite du succès brillant, je crois l'heure venue de synthétiser dans un corps d'ouvrage les notes recueillies pendant plus de quarante ans dans les archives et les bibliothèques en vue d'une histoire de l'orgue et de ses constructeurs.

« Une fois réunies, ces notes étaient susceptibles d'utilisations diverses. Présentées dans l'ordre de leurs dates, elles pouvaient présenter le tableau des transformations successives de l'orgue en France, depuis l'hydraule de Ctesibius, venu chez nous avec les théâtres en plein air, jusqu'à l'instrument le plus perfectionné de notre époque. Classées et groupées d'après les lieux, elles auraient constitué une statistique de l'orgue dans notre pays. Mais ces deux méthodes avaient l'inconvénient très grave, suivant moi, de supposer close une enquête rétrospective qui vient à peine de s'ouvrir. C'est, en effet, dans les délibérations des anciens chapitres cathédraux et collégiaux, et aussi dans les anciennes minutes des notaires dont la remise aux archives départementales est décidée mais non encore réalisée, que se trouvent actuellement les devis, marchés, procès-verbaux de réception des *anciennes* orgues. Or, ces fonds ne sont

point encore dépouillés, ne-sont même pas à la veille de l'être. Une troisième disposition s'offrait à moi, consistant à prendre pour base les noms des facteurs et à grouper autour de ces noms les documents y relatifs, ouvrant ainsi à chacun de ces noms un dossier susceptible de s'augmenter plus tard de renseignements encore inconnus, dont le dépouillement des archives ne manquera pas d'amener plus tard la découverte. C'est à cette dernière méthode que je me suis arrêté, ne faisant en cela que suivre l'exemple de M. Hamel qui, lorsqu'il voulut, en 1849, vulgariser par la publication de son *Nouveau manuel du facteur d'orgues* les principes contenus dans l'*Art du facteur d'orgues* de Dom Bedos, ajouta à l'œuvre du savant bénédictin un *Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues* de tous les pays, au nombre de trois cent quinze, dont moins de trente sont français, alors que je me suis restreint à ceux qui sont nés ou ont travaillé en France et dont le nombre dépasse 450. Il y a encore, entre le Dictionnaire de M. Hamel et le mien, cette différence que celui-là a emprunté ses notices à des biographies antérieures, alors que, le plus souvent, j'ai tiré les miennes des documents originaux des archives publiques. Comme celles de M. Hamel, mes notices biographiques sont très courtes, succinctes à l'excès quelquefois, faute de documents me permettant de leur donner plus d'étendue. C'est encore là une des conséquences regrettables de la guerre qui, en mobilisant un grand nombre d'archivistes, m'a privé de collaborateurs précieux, en même temps qu'elle a entraîné la fermeture prolongée de dépôts dans lesquels j'aimais aller moi-même faire des recherches. N'ayant pas aujourd'hui la certitude de pouvoir reprendre plus tard cette consultation des sources originales, je me résous à mettre en œuvre les résultats acquis, laissant à ceux qui viendront après moi la charge et l'honneur de compléter, d'achever si possible, l'œuvre commencée par moi. Plus tard, les inventaires sommaires des archives publiques seront plus avancés, par suite les recherches plus faciles et plus fructueuses. Mes continuateurs pourront alors utiliser dans un travail définitif ce que, longtemps avant eux, dans le champ de l'histoire de l'orgue,

« Un octogénaire plantait. »

Comte P. DE FLEURY. »

NOTE SUR BERNARDO PASQUINI

Comme suite à la question posée par M. F. Boghem dans le Bulletin de juillet, notre collègue M. Ch. van den Borren, bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles, nous communique la liste des œuvres de B. Pasquini, conservées dans cette ville.

Bibliothèque du Conservatoire : *La Forza d'amore*, partition manuscrite, n° 2,277. — *Toccatés et Suites pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti et Gaspard Kerle* (Amsterdam, Roger), n° 14,950. — *Chi non ama non ha core, quant'è folle quell'amante*, cantates (copies modernes), n°s 17, 196, extraites du recueil : *Scelta di Canzonette italiane de piu autori dedicati agli amatori della musica* (London, Godbid and Playford, 1679, publié par Girolamo Pignani). Exemplaire à la Bibliothèque du Vatican, Fonds Barberini, N, XIII, 1.

Livrets d'opéras ou d'oratorios : *Amor per vendetta o vero l'Alcasta* (1673), n° 19,157. — *L'Arianna* (1685), n° 19,258. — *La Caduta del Regno delle Amazzoni* (1690), n° 19,506. — *La donna ancora è fedele* (1676), n° 19,962. — *Dov'è amore è pietà* (1679), n° 20,008. — *I Fatti di Mosè nel deserto* (1687), n° 20,256. (Ces trois livrets seuls portent le nom de Pasquini comme musicien). — *L'Idalma ovvero chi la dura la vince* (1680), n° 20,641. — *L'Idalma ovvero chi la dura la vince* (1684), n° 20,642. — *La Sincerità con la Sincerità ovvero il Tirinto* (1672), n° 21,780. — *Tessalonica* (1683), n° 21,924.

Bibliothèque Royale de Belgique, Fonds Fétis : *A second collection of toccates, voluntarys (voluntar) and fugues made on propose (purpose) for the organ and harpsicord compos'd by Pasquini, Polietti and others the most eminent foreign authors* (London, Walsch.), catalogue imprimé n° 2,011.

* ERRATUM. — Une erreur typographique s'est glissée dans le catalogue des œuvres dramatiques de Pasquini, page 190 ci-dessus : il faut lire : *Idalma*, et non *Idalina*.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

Deux thèses sur des sujets musicologiques ont été soutenues en cet été 1921 devant les Universités de Strasbourg et de Genève : la première par M. Théodore Gérold sur le Manuscrit de Bayeux (chansons françaises du ^{xv}^e siècle) et l'Art du chant en France au ^{xvii}^e siècle ; la seconde par M^{lle} P. Long des Clavières sur la jeunesse de Grétry.

Le 16 avril 1921 a été fondée à La Haye l'« Union musicologique », dont le Conseil de direction, présidé par notre collègue M. le Dr. D. F. Scheurleer, est composé uniquement de personnalités ressortissant aux nations restées neutres pendant la guerre. Mais cette Société n'en fait pas moins appel aux musicologues de tous pays. Notons, dès la seconde page de l'Introduction (rédigée en français, ainsi que les Statuts), ces dispositions : « L'Union musicologique commencera ses travaux par la publication d'un Bulletin... Chacun pourra y écrire dans sa propre langue. — La langue officielle sera le français ». Le premier fascicule de ce Bulletin vient de paraître ; il est entièrement rempli par les « comptes rendus relatifs à la musicologie pour la période août 1914-31 décembre 1920 » dans les divers pays d'Europe et d'Amérique (on en trouvera le détail à la bibliographie des périodiques). Il serait à souhaiter que l'on ne vit plus s'y reproduire à l'avenir des déclarations semblables à celle que nous avons lue dans les premières lignes d'un de ces comptes rendus et qui, étrangères à toute préoccupation musicologique, risqueraient de compromettre l'union rêvée par les initiateurs de cette société internationale. Nous ne pouvons d'ailleurs cacher la satisfaction que nous a causée, dans cet exposé impartial et objectif, la lecture du chapitre consacré à l'activité de la France ; il nous a semblé, par comparaison, qu'elle

n'avait rien à envier à celle d'aucun autre pays. Nous souhaitons une bienvenue confraternelle à la nouvelle Société.

L'Opéra-Comique a donné des représentations d'*Orphée* de Gluck en confiant l'interprétation du rôle principal à un homme, ce qui ne s'était pas vu en France, du moins au théâtre, depuis un siècle environ. L'on sait que Gluck a composé *Orfeo ed Euridice* à Vienne (1762), le rôle d'Orphée étant écrit pour un castrat (voix de contralto). Douze ans plus tard, il récrivit l'œuvre, sur un texte français adapté à la version originale, mais en lui faisant subir lui-même de notables modifications; en particulier, il transposa le rôle d'Orphée pour voix de ténor. Cet arrangement, bien qu'exécuté par l'auteur lui-même, ne fut pas sans présenter quelques inconvénients. C'est ainsi que, dans la scène des Enfers, où l'unité tonale était parfaite dans la première version, la transposition a déterminé de fâcheux désaccords entre les tons des chants d'Orphée et ceux des réponses du chœur. L'on ne peut contester, d'ailleurs, que d'autres modifications soient tout à l'avantage de l'œuvre, qui ne doit être tenue pour définitive que sous sa forme française. Pour parer à l'inconvénient signalé, il a suffi de modifier quelque peu l'écriture du chœur des Esprits infernaux en se conformant à l'ensemble de la tonalité primitive; sans doute, les accords vocaux perdent un peu de leur gravité en passant ainsi à l'aigu; mais puisqu'il faut sacrifier quelque chose, c'est à cela qu'on peut se résigner le plus facilement. L'exécution de ce délicat travail a été confiée aux soins de Paul M. Vidal. Quant au reste, il a suffi sans doute, pour aboutir à une exécution parfaitement conforme à la lettre comme à l'esprit de Gluck, de placer sur les pupitres la partition de l'édition Pelletan, parue il y a quelque vingt-cinq ans, conforme à la version française, et à l'établissement de laquelle avaient collaboré MM. Camille Saint-Saëns et Julien Tiersot. Ainsi les membres de la Société française de musicologie ont, dans le passé comme dans le présent, uni leurs communs efforts pour préparer la nouvelle reprise que l'Opéra-Comique a donnée du chef-d'œuvre de Gluck.

Nous avons le regret d'annoncer la mort de deux de nos collègues, MM. Alexis Rouart et Rafael Mitjana.

BIBLIOGRAPHIE

LIONEL DE LA LAURENCIE. — **Les Créateurs de l'opéra français.**
(Collection des *Maîtres de la Musique*), Alcan, 1921.

Ainsi que l'auteur l'écrit lui-même, ce volume appartient au domaine de la préhistoire : traitant de l'opéra français, il s'arrête juste au moment où va être fondé le théâtre qui, depuis Lulli jusqu'à Ravel, a été le principal champ d'action de la musique dramatique en France. Pour commencer son exposé, il remonte jusqu'aux premiers balbutiements du moyen âge, avec les drames liturgiques, le jeu de Robin et Marion, les Mystères, etc. ; puis, suivant l'évolution successive des formes musicales, il passe tour à tour à travers le madrigal dramatique, le ballet de cour sous ses différentes formes, depuis le xv^e jusqu'au xvii^e siècle, les opéras italiens que Mazarin tenta vainement d'imposer au goût français ; il approche de plus en plus près de l'opéra avec les comédies à intermèdes, les pièces à machines et les pastorales, aboutissant enfin aux tentatives avortées de Perrin et Cambert, que Lulli devait reprendre pour les faire aboutir à la constitution d'un art définitif. M. L. de La Laurencie a l'art de résumer les faits généraux et de les grouper en des tableaux complets et exactement proportionnés aux réalités ; il nous en donne une preuve par ce livre, introduction excellente à l'histoire de la musique dramatique en France, que d'autres collaborateurs de la même collection, et lui-même, avaient commencée, parlant des divers maîtres qui en furent les héros dans les siècles postérieurs.

J. T.

A. GASTOUÉ. — **L'Orgue en France, de l'antiquité au début de la période classique.** 1 br. de 94 pp. avec exemples notés et illustrations. Éditions de la Schola, 1921.

C'est une précieuse et rare qualité que possède M. A. Gastoué d'unir à une science approfondie un sentiment des réalités grâce auquel ses écrits donnent l'impression directe de la vie, si lointaine soit-elle. Il vient de nous donner une nouvelle preuve de cette aptitude par cette

monographie de l'orgue, dont la matière ne comprend guère moins de vingt siècles d'histoire artistique, depuis l'alexandrin Ctesibios, l'inventeur de l'instrument au II^e siècle avant Jésus-Christ, jusqu'au temps de Louis XIV. Loin de s'en tenir à des considérations plus ou moins spéciales, toujours d'ailleurs en ayant à son service la documentation la plus abondante, il embrasse le sujet dans toute son étendue et le considère dans tous les rapports qu'il peut avoir avec l'évolution de l'art. C'est ainsi que, dans le chapitre consacré au moyen âge, il nous montre quelle place la pratique de l'orgue et les progrès de sa facture et de sa technique ont tenue dans la formation de la langue harmonique, question capitale et difficile à résoudre entre toutes, que la plupart de ceux qui l'ont voulu traiter n'ont pas beaucoup élucidée, se payant de mots et recourant à des règles arbitraires plutôt que cherchant à dégager les faits dans leur réalité. Grâce à M. A. Gastoué, voilà que nous commençons à y voir clair dans ces problèmes obscurcis à plaisir. Cette nouvelle étude, condensant en une faible étendue une matière considérable, restera comme une des œuvres musicologiques qui auront le mieux contribué à cet heureux résultat.

J. T.

JEAN D'UDINE. — **Qu'est-ce que la Danse ?** 1 vol. in-16 de 195 pp. 16 planches hors texte et ornements typographiques de l'auteur. Paris, H. Laurens, 1921.

Ce nouveau livre de Jean d'Udine ne le cède en rien à ses devanciers. On y retrouvera l'argumentation ardente de l'auteur, son dédain des clichés usuels et la langue à la fois souple et fermement burinée qui lui est propre. Nul n'était mieux qualifié que l'inventeur de la *Géométrie rythmique* pour scruter les mystères de la Danse, sujet d'actualité entre tous.

Rien, en effet, n'apparaît plus complexe que l'art du chorégraphe dont les « composantes » forment un réseau terriblement enchevêtré. La Danse découle de sources physiologiques, telles que les gestes spontanés de l'activité corporelle, les gestes professionnels et ceux qu'engendrent les exercices sportifs; elle s'alimente, de plus, à des sources psychologiques, et puise dans toute la série des expressions matérielles qui constituent un vocabulaire commun aux individus d'une même civilisation. Dominée par le rythme, dont Jean d'Udine donne une ingénieuse définition, la Danse se rattache étroitement à la Musique, cette puissante excitatrice de nos facultés motrices, et l'auteur fait excellent ressortir l'espèce d'endosmose que créent les continuels échanges établis entre les deux arts. Il y a lieu d'espérer un renouvellement de la Danse par la Musique et vice-versa. Poursuivant son inventaire des facteurs qui conditionnent la Danse, Jean d'Udine montre comment elle relève de la Mécanique et de la Géométrie; elle doit parvenir à détruire, chez ses fidèles, la solidarité mécanique qui existe entre leurs

différents muscles. En outre, la Danse rencontre dans l'Amour un allié fidèle et singulièrement actif; sa physionomie varie avec le nombre des danseurs qu'elle exige, avec l'utilisation des caractères ethniques et l'appel qu'elle adresse aux éléments pittoresques.

On ne sera pas surpris de lire le jugement assez sévère porté par l'auteur sur l'abus de l'ornementation du cadre dans lequel évolue la chorégraphie, abus du décor et du costume, qui paralyse le Ballet classique. Jean d'Udine critique le « cobalt en fureur » et le « quintal de plumes d'autruches », et reproche aux Ballets russes d'avoir sacrifié l'évolution de la Danse proprement dite à la fantasmagorie violente d'une mise en scène éblouissante.

La Danse devra se garder d'une virtuosité stérile et aujourd'hui condamnée; elle n'obéira qu'à la raison et au sentiment populaire; elle cultivera passionnément l'étonnant orchestre de gestes que recèle en puissance le corps humain, et, pour ce faire, elle fusionnera toujours davantage avec la Musique.

L. DE LA LAURENCIE.

RENÉ BRANCOUR. — **Histoire des instruments de musique.** Préface de Ch.-M. Widor. 4 vol. in-8° de 280 pp. et 16 illustrations hors texte. Paris, H. Laurens, 1921.

Ainsi que l'exprime très justement M. Widor, dans la Préface qu'il a écrite pour cet important ouvrage, M. René Brancour s'est proposé, en donnant son *Histoire des instruments de musique*, de combler une lacune. Sans doute, le sujet avait déjà été abordé par quelques auteurs, mais plutôt sous la forme de monographies spéciales, de catalogues ou de travaux de vulgarisation, que sous celle d'une étude d'ensemble. Qu'il nous suffise de citer à ce point de vue, et pour la France, les livres de Pontécoulant, de Kastner et de Lavoix. Il appartenait à l'érudit conservateur du musée instrumental du Conservatoire de reprendre ce vaste sujet et de lui consacrer une étude approfondie.

La tâche apparaissait singulièrement ardue et d'une exécution délicate, car l'*Histoire des instruments*, envisagée dans toute son étendue, ne représente pas seulement un travail considérable, mais encore elle touche à une foule de questions qui menacent de la dilater outre mesure. C'est ainsi que l'*Histoire des instruments* se confond jusqu'à un certain point avec celle de l'instrumentation; et, comme la facture instrumentale réagit de la façon la plus évidente sur l'art musical lui-même, l'historien des instruments peut se trouver entraîné sur le terrain de la musique instrumentale, voire de la technique instrumentale.

Grâce à une stricte et judicieuse méthode, M. René Brancour a su éviter les multiples écueils dont son sujet était semé. Tout d'abord, il a classé les instruments en trois grandes catégories: instruments à cordes, instruments à vent et instruments à percussion; cela fait, son étude a porté sur l'histoire et la généalogie des diverses familles ins-

trumentales, dont il a soigneusement décrit jusqu'aux individus les plus obscurs. Ensuite, il a marqué, au moyen d'exemples pris dans les textes musicaux, la place que ces familles et ces individus ont occupée dans l'art musical au fur et à mesure du développement de celui-ci. Enfin, et, comme l'observe M. Widor, ce n'est pas la partie la moins originale de son livre, il apporte à la musique instrumentale l'hommage de la littérature française et étrangère. Une « Histoire des instruments » ne pouvait pas, en effet, passer sous silence l'impression produite sur les lettrés et les poètes par les divers représentants des engins sonores. Bien souvent, les poètes ont exactement défini le pouvoir expressif et la caractéristique émotionnelle de chacun des instruments. D'où une foule de citations empruntées à nos vieux auteurs amoureux de l'orgue, du luth et des violes, ou puisées dans les littératures étrangères. On regrettera seulement que M. Brancour ait un peu négligé la littérature allemande, si riche en allusions au rôle joué par les instruments. Tout ce travail témoigne d'une vaste érudition qui sait éviter la pédanterie et qui se garde d'une austérité trop revêche. Il est le fruit d'immenses lectures ; M. Brancour ne rencontre-t-il pas chez Paul Hervieu une brève citation visant le modeste accordéon, ignoré des littérateurs ?

Peut-être l'auteur aurait-il pu, à l'aide de Mersenne, par exemple, développer davantage la partie descriptive et morphologique de son ouvrage, bien qu'il nous apporte d'excellentes histoires du piano, du violon et des instruments à vent ; mais il lui aurait fallu, à cet effet, pénétrer dans le domaine un peu trop spécial de la lutherie, et il n'a voulu, en décrivant les instruments et les modifications subies par leur facture, que fixer des points essentiels, des traits typiques. Au reste, de nombreuses illustrations et reproductions photographiques accordent aux descriptions de l'auteur l'appui de leur précision documentaire et complètent son texte de la façon la plus heureuse. Elles révéleront à nombre de lecteurs quelques-unes des incomparables richesses que possède le musée instrumental du Conservatoire.

Ajoutons que le livre de M. Brancour est parfaitement équipé au point de vue bibliographique. On y trouvera une liste copieuse d'ouvrages traitant des diverses familles instrumentales passées en revue, ainsi que deux tables alphabétiques, l'une relative aux noms d'instruments, l'autre aux noms propres cités, tables qui constituent un excellent moyen de recherche.

Nous ne ferons à l'auteur qu'une petite chicane au sujet de Lully, qu'il considère comme un claveciniste. Que Lully jouât du clavecin, voilà qui ne fait aucun doute, mais qu'il fût claveciniste au sens strict du terme, voilà qui semble plus douteux. L'attribution au surintendant de la musique de Louis XIV des « Lessons for the harpsichord or spinet . . . », publiées à Londres sous le nom de Baptist Lully, est certainement fautive et, à la place de Baptist Lully, il faut lire Baptist Lœillet.

L'Histoire des instruments de musique vient à son heure ; elle intéressera les spécialistes et le grand public, les littérateurs et les musiciens.

L. L. L.

ERNEST CLOSSON. — **Esthétique musicale** (*Les Matériaux de la musique, la Création et l'interprétation musicales*). 1 vol. in-8°, Bruxelles, Lombaerts, 1921.

Certains réclameront peut-être contre le titre : « Esthétique », que M. Ernest Closson a inscrit sur son ouvrage, et lui reprocheront de ne s'en être pas tenu aux idées abstraites et générales qui, pour eux, sont seules dignes des hautes spéculations annoncées par le mot. Il en est d'autres, au contraire, qui se réjouiront de voir de telles notions mises ainsi à la portée de tous. Berlioz disait, dans l'une de ses boutades : « Esthétique ! je voudrais voir fusiller le cuistre qui a inventé ce mot-là ! » C'est qu'il songeait surtout à ce verbiage, ce pathos, que nous avons dû trop souvent subir et qui, d'où qu'il vint, répugnait à la clarté de son esprit latin ; mais cette dernière qualité est précisément celle de l'écrivain belge, dont les prétentions sont peut-être moindres que celles de gens qui se disent esthéticiens *ex professo*, mais qui aboutit à des résultats plus utiles. Le but essentiel de M. Closson est de dégager des vérités d'un ensemble de phénomènes musicaux, d'en chercher les causes et de les expliquer. Sa méthode est tout objective : il ne s'égare pas dans des généralités abstruses, ne se contente pas d'à peu près, appuie ses démonstrations sur des exemples et prend pour son principal critérium le bon sens. Vraiment, cela nous change un peu ; mais il me semble que c'est encore la meilleure méthode, même pour philosopher.

Un des chapitres les plus intéressants du livre est celui qui traite de la constitution de la mélodie, de l'harmonie et de la polyphonie, matière musicale essentielle, à laquelle sont intimement liées les questions de tonalité et de modalité. Ayant pris acte de la vérité reconnue que la gamme est basée sur l'échelle naturelle des sons, l'auteur affirme la nécessité, confirmée par l'histoire et la pratique de tous les temps et de tous les pays, de rapporter l'ensemble des sons de cette échelle à une note fondamentale ou tonique. Il s'élève donc, et à très grande raison, contre l'opinion de ceux qui professent qu'il est « des échelles modales où les notes restent indépendantes en étant ordonnées et non asservies à une force centrale », citation de Combarieu contre laquelle M. Closson s'élève avec force, ajoutant : « Ce serait la négation même de la musique » (p. 36). Il connaît bien les pratiques de l'art le plus moderne, qui semblent aller parfois jusqu'à ébranler le principe de la tonalité, et il parle à un endroit (p. 94) de « la tolérance croissante de l'oreille » ; mais il croit que les résultats de cette subversion ne sont qu'apparents et que le principe reste intact. C'est ainsi qu'à propos de la règle classique par laquelle tout morceau de musique doit être ter-

miné par l'accord parfait du ton, il ajoute : « Les exceptions tirent leur effet de leur excentricité même » (p. 93). La gamme par tons entiers, « accréditée par Debussy et déjà banalisée, ne représente pas, dit-il, un mode, mais une combinaison artificielle et arbitraire » (p. 37).

A propos de cette gamme, M. Closson relève l'erreur de définition qui l'a fait appeler improprement, par certains, gamme chinoise. La gamme chinoise, pentaphone et déficiente, composée de cinq sons se succédant par tons et tons et demi, est, en effet, tout autre chose que la gamme de six tons entiers. De semblables erreurs de terminologie sont fréquentes dans le langage en cours aujourd'hui et n'en augmentent pas la clarté ; M. Closson en signale, chemin faisant, plusieurs autres, et nous ajouterions facilement à la collection. Pourquoi dire, par exemple, que la gamme grecque est « descendante » pendant que la nôtre est « ascendante » ? La gamme est ascendante quand on la monte et descendante quand on la descend, rien de plus ; il importe peu que les uns aient eu l'habitude de la présenter dans un sens et les autres dans l'autre : elle reste, des deux façons, identique à elle-même.

Sur les modes, M. Closson dit des choses excellentes et il relève encore maintes erreurs à leur propos. Il montre combien souvent on se paie de mots en les définissant. Certaines données empiriques, ayant fini par passer en principes, sont de simples préjugés. Pourquoi dire, par exemple, que le dorien est le mode essentiel de la musique grecque ? Il ne l'est pas plus que les autres, phrygien, lydien ou iastien. Et comment croire que le majeur ait été ignoré et méconnu avant que Glaréan, Zarlino et Rameau aient montré son importance primordiale ? Soyons certains (les témoignages produits par M. Closson le prouvent surabondamment) que, longtemps avant sa « reconnaissance légale » (p. 63), ce mode avait toujours eu droit à la vie et en avait usé largement.

L'analyse modale du 15^e quatuor de Beethoven, « *in modo lydico* » (pp. 45-46), est du plus vif intérêt ; il en ressort que cette musique, qui est sublime, n'est lydienne aucunement ! Par contre, je ne suis pas d'accord avec M. Closson au sujet du « thrène » des femmes troyennes dans *la Prise de Troie*, de Berlioz, auquel il conteste la qualité de mixolydien (p. 42) ; son observation même fait apparaître qu'il s'est arrêté trop vite dans l'analyse de cette mélodie ; s'il eût été plus loin, il eût bien vu que le *mi* est, comme il le veut, la note principale de ce chant, basé sur *si*. Et de même, je resterais volontiers sceptique au sujet de certaines divisions de l'octave d'après des théoriciens extra-européens, par exemple dans un mode javanais, le *Salendro* (p. 71), sur lequel je voudrais avoir quelques clartés de plus, surtout à l'aide de l'audition, avant de me déclarer convaincu.

L'on n'en finirait pas si l'on voulait relever, commenter et discuter tout ce qu'il y a d'intéressant et de précieux dans ce livre. Cette simple analyse aura suffi pour montrer qu'il est plein d'idées et que sa lecture en est féconde.

J. T.

LUCIEN BOURGUÈS et ALEXANDRE DENÉRÉAZ. — **La Musique et la Vie intérieure**; Paris, Félix Alcan et Lausanne, Georges Bridel et Co; in-4°, 586 pages avec 983 exemples, 18 figures, 19 tableaux et une planche hors texte; 1921.

C'est un livre considérable et de poids. Par ses dimensions, comme par les figures, étoiles rayonnantes et systèmes planétaires dont il est parsemé, il rappelle certaines grandes œuvres du passé, le *Speculum* ou le *Dodecachordon*, mais les auteurs restent, à mon avis, inférieurs à J. de Muris et à H. Loriti. Certains lecteurs trouveront qu'ils ont sur eux l'avantage d'écrire en français. Est-ce bien sûr? Sans même parler du jargon pédantesque et de mots comme dynamogénie, cénesthésie, kinesthésie, les auteurs se livrent à une véritable débauche de néologismes. Inéclos, esthétisation, sonoris, gammal, eu — ou cacochromie, microscope des larmes, élasticiser la mesure, polypiser l'écorce grise, interrestres lumières, descension, moyenageant, aérienneté, cacophonophobie, plurilatéralement, des sautillements qui s'euphonisent, Rameau trop pourvu d'inhibition, la musique de Weber baignée de flou..., à quelle langue appartiennent ces étranges vocables, que je cueille au hasard?

Quant au style, voici le début du chapitre sur Chopin, un des meilleurs: « Rejetant l'armure froide et utile de la raison, l'âme parfois secoue ses ailes gourdes, exultante s'essore, touche le haut ciel empyrée où reluit l'éternité, dans l'infini rêveuse se balance... » Et cela continue...

L'économie du fatras aurait diminué le volume de moitié, et doublé sa valeur.

Mais il est temps de dire ce qu'il contient. Le sous-titre l'exprime assez bien: essai d'une histoire psychologique de l'art musical. Il s'agit d'analyser « les émotions humaines révélées par la musique », et « les sonorités révélatrices de ces émotions »; ou, pour emprunter aux auteurs un titre qui eût fait pâmer les précieuses ou les contemporaines de Fontenelle, il s'agit d'écrire « les Métamorphoses d'Euterpe! »

La seconde partie du volume est formée principalement d'une série de monographies s'efforçant à caractériser Rameau, Hændel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Franck, Brahms, Tchaïkowsky, R. Strauss et Debussy: panthéon où se sont glissés quelques dieux discutables. Les analyses ne manquent pas de finesse; on peut regretter qu'elles ne portent guère que sur l'harmonie. On s'étonne aussi de certaines appréciations: Haydn manque d'élégance, de transparence et de légèreté; il est désordonné. Mozart, éternel adolescent, ne touche pas; il procède par raisonnement en quelque sorte algébrique; il n'a qu'une froideur spirituelle. *L'Enfance du Christ*, qui dérange l'idée que les auteurs se sont faite de Berlioz, leur semble *antiberliozienne*. Et que dire de formules simplistes comme celles-ci: Mozart est tout d'enjouement, Beethoven tout de violence!

Du moins, dans cette seconde partie, les auteurs, qui font œuvre de

critique, ont bien le droit d'avoir un avis, dût-il surprendre le lecteur. Mais dans la première, où ils prétendent faire de la science et de l'histoire, on leur demandera compte de leur exactitude. L'histoire, ils la font réellement commencer à Bach, « moissonneur *unique* des récoltes anciennes ». C'est méconnaître l'admirable floraison des deux siècles précédents, les beautés de l'art grégorien, le rôle de la musique à la grande époque grecque

Les auteurs paraissent assez mal informés sur le système des nuances, sur l'*Ars nova*, sur les modes antiques et médiévaux. Ils en sont encore à mettre Francon de Cologne, ou du moins l'*Ars cantus mensurabilis*, au x^e siècle, alors qu'on est à peu près d'accord aujourd'hui sur l'impossibilité de le faire remonter plus haut que 1250. Ils écrivent sans sourciller : « Les hommes de goût du x^e ou xii^e siècle se détournèrent sans doute avec horreur des motets à trois ou quatre voix de Robert de Sabillon et de Guillaume Machaut » (*sic !*)... Mais Guillaume de Machaut a vécu en plein xiv^e , et Robert de Sabillon lui-même est bien postérieur au x^e .

Ils font de Monteverde le contemporain de Michel-Ange, mort trois ans avant la naissance de l'auteur d'*Orfeo*.

S'il faut les en croire, Du Caurroy, Mauduit, ont repris la basse continue des motets de Dumont ; et cette phrase laisse rêveurs les lecteurs qui savent que Dumont est né en 1610, que Du Caurroy est mort en 1609, Mauduit en 1627.

Brouillés avec la chronologie, les auteurs ne le sont pas moins avec la physique et les mathématiques.

Ils assurent que si dièse, douzième quinte de *do*, « sonne environ un ton plus haut que *do*, c'est-à-dire comme ce que nous appelons *ré* ». Pour le coup, voilà une grosse erreur arithmétique. Le comma de Pythagore, dont ce si dièse surpasse *do*, a pour valeur exacte 531441 : 524288, c'est-à-dire presque 74 : 73 ; il est donc légèrement plus grand que le comma syntonique 81 : 80 ; mais, bien loin d'être égal au ton, il est neuf fois et demie plus petit. C'est ce petit intervalle que le tempérament égal répartit sur les douze quintes. La quinte tempérée serait intolérable si elle était faussée d'un douzième de ton !

Un bon livre est toujours utile. Mais cette condition suffisante n'est point nécessaire, et les personnes qui auront le courage de foncer, tête baissée, dans le gros volume de MM. Bourguès et Denéréaz, y trouveront des occasions de s'instruire, soit par lui, soit contre lui.

G. ALLIX.

P. LONG DES CLAVIÈRES. — **La Jeunesse de Grétry et ses débuts à Paris.**
1 vol. in-8°. Besançon, 1921.

Ce livre contient le texte de la thèse que M^{lle} P. Long des Clavières

a soutenue naguère devant l'Université de Genève et qui lui a valu le titre de docteur ès lettres. C'est un travail solide, et qui montre qu'il y a toujours du nouveau à dire lorsque l'on veut approfondir un sujet qui passe pour épuisé, comme est la vie de l'auteur de *Richard Cœur de Lion*. L'auteur a retrouvé maintes pièces d'archives qui nous apportent des lumières et des précisions nouvelles sur la première partie de la carrière de Grétry : à Liège, à Rome, à Genève et à Ferney, enfin à Paris jusqu'au moment où le succès de ses premiers opéras-comiques fait de lui un homme public et universellement connu. M^{lle} Long des Clavières a retrouvé certaines œuvres inédites de sa jeunesse, et elle en a fait un dépouillement thématique qui est instructif : un *Confiteor*, que Grétry composa à Rome à l'âge de vingt ans ; six *Quartetti*, écrits dans la même ville, et dont la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un exemplaire (qui semble unique) ; puis, rareté plus grande encore, les parties séparées (dont, par malheur, manque, dans la plupart des morceaux, la principale, la partie de chant) d'un opéra-comique représenté à Genève en 1768 et qui fut son premier essai au théâtre : *Isabelle et Gertrude*. Nous ne pouvons que souhaiter de voir l'auteur de cette intéressante biographie de jeunesse poursuivre jusqu'à la fin de la longue carrière de Grétry, lequel mérite assurément qu'il lui soit consacré jusqu'au bout une étude aussi minutieuse et aussi consciencieusement élaborée.

J. T.

CHARLES VAN DEN BORREN. — **Alessandro Scarlatti et l'Esthétique de l'Opéra. Napolitain.** Éditions de la Renaissance d'Occident. Bruxelles-Paris, MCMXXI, 14 pp.

Parmi les trop rares études consacrées à Alessandro Scarlatti, nous signalons avec plaisir la contribution de notre collègue. Ecrites dans un but de vulgarisation, ces quelques pages présentent, de la façon la plus compréhensive et la plus claire, les grandes lignes de la conception dramatique de Scarlatti et celles de l'esthétique de l'opéra napolitain pris dans son ensemble. On lira également avec intérêt ce qui se rapporte à la création et au développement de l'*aria da capo* chez ce maître et chez ses contemporains.

M. L. PEREYRA.

W. H. GRATTAN-FLOOD. — **John Field of Dublin, Inventor of the Nocturne.** Dublin, Martin Lester Limited, 31 pp.

Si le créateur du *Nocturne*, John Field, a pu inspirer une thèse de doctorat à l'Université de Leipzig, celle de H. Dessauer (1911), il a trouvé en M. W. H. Grattan-Flood son premier biographe irlandais. Cet intéressant travail, qualifié par son auteur de « bref mémoire », est écrit en vue de faire revivre un musicien oublié. Il a le mérite de remettre certains faits à leur place, de fixer quelques points de la vie

et de l'œuvre de Field qui sont restés jusqu'ici ignorés ou tout au moins incertains. Ainsi, par exemple, ses débuts.

Né à Dublin le 26 juillet 1782, John Field fut élève de son grand-père et de son père, l'un organiste, l'autre violoniste au théâtre Royal, puis après de l'Italien Tommaso Giordani. Il parut tout d'abord dans sa ville natale, à un concert d'enfants prodiges, le 14 février 1792, et à ceux donnés par son professeur Giordani à la Rotonde, les 24 mars, 4 et 14 avril suivants. Sa virtuosité sur le piano était déjà grande, lorsqu'il se mit à travailler avec Muzio Clementi à Londres, de 1794 à 1799. Celui-ci l'employait en outre à jouer ses pianos en guise de réclame. Il apparaît bien que ce soit dans ce but que tous deux entreprirent une tournée européenne dès le mois d'août 1802. Elle les conduisit d'abord à Paris où Field se fit entendre, à Vienne et à Saint-Petersbourg. Là, Clementi s'empessa d'ouvrir un magasin, où il fut grandement secondé par les aptitudes et la bonne volonté de son jeune compagnon de voyage. A partir de ce moment, nous voyons Field se fixer en Russie. Il devint rapidement un artiste hors de pair et un professeur extrêmement recherché. Parmi ses nombreux disciples, tant sur les bords de la Néva qu'à Moscou, le plus remarquable fut sans contredit M. I. Glinka, auquel il enseigna le piano entre 1815 et 1819. En plus du professorat, la carrière de John Field demeura essentiellement celle d'un pianiste virtuose, que l'on peut suivre à travers tous les journaux du temps. Il mourut à Moscou le 11 janvier 1837.

On lira dans l'ouvrage dont nous donnons un aperçu la nomenclature de ses principales œuvres. Il cultiva tous les genres à la mode de son époque, concertos, sonates, divertissements, fantaisies, airs variés, rondos, romances, musique de chambre, etc. Il composa même deux mélodies sur des paroles françaises.

Nous rappellerons en passant un de ses premiers essais, les variations qu'il écrivit, enfant, en 1792, sur un vieil air irlandais : *Go to the devil and shake yurself*.

Son *Rondo écossais*, publié par Peters au mois de décembre 1814, nous révèle une origine assez curieuse ; le thème sur lequel il est basé, *Speed the Plough*, appelé *Air écossais*, n'a d'écossais que sa provenance supposée. C'est en réalité une danse composée par un violoniste irlandais, John Moorhead, pour une pièce avec musique jouée à Covent Garden le 7 octobre 1793, *The Naval Pillar*. Ce morceau à succès fut ensuite introduit dans une comédie de Morton, *Speed the Plough*, représentée au même théâtre le 8 février 1800.

La partie vraiment originale et caractéristique de la production de Field, ce sont ses *Nocturnes* ; ils constituent un apport musical modeste, il est vrai, mais d'autant plus significatif qu'ils interviennent à une période très peu brillante de la musique anglaise. Là réside leur importance historique, en plus, comme on le sait, d'avoir servi de prototypes aux *Nocturnes* de Chopin. Les trois premiers des seize Noc-

turnes de Field datent de l'automne de 1814 ; cinq d'entre eux semblent occuper le premier rang, ce sont les numéros 2, 3, 4, 5, 7 de l'édition de Liszt. Schumann avait une prédilection particulière pour le numéro 7 ; lui-même et Liszt ont montré par leurs écrits qu'ils avaient su dégager la portée musicale de ces compositions, et qu'ils avaient été frappés de leur charme poétique.

Si John Field a, selon M. Grattan-Flood hérité des traditions de l'école irlandaise de musique, souhaitons de voir bientôt préciser, par une plume aussi autorisée que la sienne, les caractères véritables de cette tradition.

M. L. P.

O. G. SONNECK. — **Miscellaneous Studies in the History of Music.**
1 vol. in-8° de viii-340 pp. New-York, the Macmillan Company, 1921.

Ce recueil d'études musicales, parues en premier lieu dans divers périodiques d'Amérique et d'Europe, traite de sujets fort variés, dont quelques-uns appartiennent au domaine de la musique moderne (par exemple un article sur Guillaume Lekeu), mais dont la plupart rentrent dans celui de la musicologie ancienne et reculent parfois assez loin dans le passé : tel le chapitre consacré à l'intermède italien *Psyché et l'Amour*, représenté à Florence en 1565 ; un autre donne une étude très développée, faite avec beaucoup de soin, sur l'opéra-bouffe de Ciampi, *Bertoldo*, qui, ayant été représenté à Paris par les Bouffons, fut ensuite parodié, puis traduit en français par Favart, sous les titres successifs de *Bertholde à la cour* et du *Caprice amoureux ou Ninette à la cour* : histoire très compliquée, comme celle de tous ces *intermedi* et de leurs adaptations françaises au XVIII^e siècle, et que M. Sonneck débrouille avec une parfaite clarté. Mais ce qu'il y a de plus précieux et de plus nouveau pour nous dans son livre, ce sont les articles consacrés à l'histoire de la musique américaine. L'un étudie la première édition du chant : *Hail, Columbia !* Un autre parle d'anciens opéras américains et, traitant ce sujet, il peut remonter jusqu'à l'année 1730, ce qui pourrait nous étonner ; il est vrai que l'ouvrage mentionné à cette date, *The Fashionable Lady*, a été représenté à Londres ; mais son auteur était un Américain, James Ralph, né en Pensylvanie et ami de Franklin ; et, à partir de 1767, M. Sonneck trouve à nommer plusieurs opéras ou opéras-comiques, d'auteurs nationaux, représentés sur les théâtres de Philadelphie ou de New-York. Ayant été pendant plus de quinze ans conservateur du département de musique à la Bibliothèque du Congrès, à Washington, l'auteur était qualifié mieux que personne pour observer le mouvement de l'histoire de la musique en Amérique ; les dernières parties de son livre sont consacrées à ce sujet, sur lequel il a beaucoup à apprendre aux Européens ; ceux-ci ne sauraient souhaiter un guide qui eût plus de savoir, de compétence et d'autorité.

J. T.

- RENÉ PICHARD DU PAGE. — **Une Musicienne versaillaise : Augusta Holmès.** 1 br. in-8° de 52 pp. Versailles, M. Dubois, et Paris, Fischbacher, 1921.
- WOUTER HUTSCHENRUYTER. — **De Geschiedenis der Toonkunst** (*Histoire de la musique*), douze leçons professées à l'Université populaire de Rotterdam. 1 vol. in-12, de 327 pages. Nederlandsche Bibliotheek.
- FRANS SAGERS. — **Amsterdamsche Straatroepen**, dans le *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Musickgeschiedenis*, Amsterdam, 1919. — Recueil des cris des marchands des rues d'Amsterdam, à rapprocher des cris de Paris, 244 notations musicales.
- RENATO LUNELLI. — **L'Organo di S. Maria Maggiori in Trento e l'arte organaria italiana del secolo XVI.** *Studi Trentini*, 1921, 1^{er} trimestre.
- GIULIO FARA. — **L'Anima musicale d'Italia, la Canzone del Popolo.** 1 vol. in-12 de 22 pp. suivies de 85 notations musicales. *Ausonia*, Rome, 1921.
- M. TRESCH. — **Évolution de la chanson française savante et populaire.** 1 br. in-8° de 102 pp. Luxembourg, Imp. C. Beffort, 1921.
- H. KLEMETTI. — **Aperçu de l'histoire de la musique finlandaise.** 1 br. in-8, de 10 pp. avec notations musicales. Helsingfors, Imprimerie du Gouvernement, 1921.

PÉRIODIQUES

- Le Ménestrel**, octobre-novembre 1921. — RAOUL BRUNEL, *Un peu d'esthétique*. — C. SAINT-SAËNS, *Berlioz*. — H. DE CURZON, *Mozart et l'Enlèvement au Sérail*.
- La Tribune de Saint-Gervais**, juillet à octobre 1921. — A. GASTOUÉ, *Josquin des Prés*. — F. RAUGEL, *Le Congrès général de Strasbourg*. — R.-P.-J. BORREMANS, *L'Alleluia « Paratum cor »*.
- La Revue musicale**, juillet à novembre 1921. — *La Musique russe contemporaine*. — HENRY PRUNIÈRES, *La Fontaine et Lully*. — STENDHAL, *Le Théâtre italien en 1826*. — FELIPE PEDRELL, *Les Artisans du Folklore espagnol*. — LOUISE CRUPPI, *Borodine et ses amis d'après sa correspondance*. — G. E. BONNET, *André Philidor*. — A. SUARÈS, *Vues sur Beethoven*. — BELA BARTOK, *La Musique populaire hongroise*. — X. DE COURVILLE, *L'Ariane de Monteverdi*.
- La Revue de Paris**, août-septembre 1921. — HECTOR BERLIOZ, *Lettres sur les Troyens* (publiées par JULIEN TIERSOT).
- Cœcilia** (Strasbourg), juin à septembre 1921. — Ces livraisons sont entièrement consacrées au Congrès général de musique sacrée, tenu à Strasbourg du 27 au 31 juillet.

Revue Grégorienne (Tournai), mai à octobre 1921. — Y. DELAPORTE, *Les Chants de l'ordinaire de la Messe d'après les documents chartrains* (suite). — DOM J. GAJARD, *L'ictus et le rythme*. — DOM F. CABROL, *L'Offertoire de la Messe des Morts*.

Bulletin de la Société « Union musicologique » (La Haye), premier fascicule, 1921. — Comptes rendus relatifs à la musicologie pour la période août 1914-31 décembre 1920 : RUDOLF SCHWARZ, *Allemagne*; O. KINKELDEY, *Amérique*; EDV. DENT, *Angleterre*; GUIDO ADLER, *Autriche*; CH. VAN DEN BORREN, *Belgique*; A. HAMMERICK, *Danemark*; A. SALAZAR, *Espagne*; J. G. PROD'HOMME, *France*; D. F. SCHEURLEER, *Hollande*; D. ALALEONA, *Italie*; M. SANDVIK, *Norvège*; E. REFARDT, *Suisse*.

Music and Letters. A Quarterly Publication. Londres, juillet 1921. — E. J. DENT. *Der Freischütz*. — H. J. WATTS. *Hermann Helmholtz*. — B. SMYTHE. *The Troubadours*.

Rivista Musicale Italiana. Turin 1921, 2^e et 3^e fascicules. J. JEANNIN. *Il mensuralismo gregoriano*. — P. MAGNETTE. *Essai sur la musique et les musiciens au pays de Liège*. — F. TORREFRANCA. *Le origini dello stile mozartiano*. — G. DE SAINT-FOIX. *Histoire musicale. Une découverte*. — G. BUSTICO. *Saverio Mercadante à Novara*. — F. VATIELLI. *Canzonieri musicale del 1500*. — A. CAMETTI. *Le case di Giovanni Pierluigi da Palestrina in Roma*.

La Critica musicale. Florence, 1921. — F. VATIELLI. *Una lettera biografica di Azzolino della Ciaja*. — G. FARA. *Studi etno fonoli*.

Il Pianoforte. Turin 1921, n^{os} 9 et 10. V. FEDELI. *Il centenario di Dante*. — LUIGI TORRI. *Un secentesco spirito novatore (Padre Adriano Banchieri)*. — G. C. PARIBENI. *Francesco Durante cembalista*.

Rivista nazionale di Musica. 1921. — VITO RAEI. *Un pugliese dimenticato, Egidio Romnaldo Duni*. — ZABRIGHIN. *Claudio Monteverdi e la sua opera*.

Arte pianistica. Naples, 1921 (n^{os} 6 à 10). — G. M. MONTI. *Gli albori della musica lirica e religiosa italiana*. — LUIGI FINIZIO. *Degli abbellimenti*. — RAFFAELLE VALENSISE. *Dante e la preminenza della melodia sull'armonia*.

Svensk Tidskrift foer Musikkforskning (Bulletin suédois de musicologie), Stockholm, 1920, IV et 1921, I, II. — OLALLO MORALES, *Compte rendu de l'Académie royale de musique à Stockholm pour l'année 1920*. — EINAR SUNDSTROM, *Deux lettres de Pher Frigel et B. Crusell*. — TOBIAS NORLIND, *Dons reçus par le Musée d'histoire de la Musique*. — *Un autographe de Liszt*. — FRYKLUND, *Notice sur la viole d'amour*. — C. F. HENNERBERG, *Sur la première représentation de l'oratorio La Création, de J. Haydn*. — OLALLO MORALES, *Franz Berwald, Les Ancêtres. Extrait d'une biographie inédite sur Franz Berwald*. — SIM. MARSTROM, *Notices diverses sur C. J. L. Almqvist, spécialement comme compositeur*. — C. F. HENNERBERG, *Autographes*

de *L. van Beethoven* à l'Académie royale de musique à Stockholm. — TOBIAS NORLIND, *August Bournonville et le théâtre royal d'opéra à Stockholm*.

The Musical Quarterly (New-York), juillet-octobre 1921. — BABETTE DEUTSCH, *America in the Arts*. — JULIEN TIERSOT, *Russian Composers as Described by Themselves*. — A. W. THAYER, *The Man Beethoven*. — BELA BARTOK, *Two unpublished Liszt Letters to Mosonyi*. — NATALIE CURTIS, *American Indian Cradle-Songs*. — W. BARCLAY-SQUIRE, *The Music of Shadwell's « Tempest »*. — J. G. PROD'HOMME, *Napoléon, Music and Musicians*.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME II

(1920-1921.)

TH. GEROLD : Remarques sur la chanson populaire de la Suisse romande (suivies d'observations par M. JULIEN TIERSOT)	6
M. CAUCHIE : La dynastie des Boesset	13
LOUIS-EUGÈNE ROCHESSON : Orgues anciennes, relevage et restauration	27
J.-G. PROD'HOMME : Deux lettres de la jeunesse de Berlioz	34
JULIEN TIERSOT : La Société française de musicologie	55
G. DE SAINT-FOIX : Un quatuor d' « Airs dialogués » de Mozart	59
E. BORREL : La basse chiffrée dans l'Ecole française au XVIII ^e siècle	66
HENRY PRUNIÈRES : Louis Maurice de La Pierre	74
M.-L. PEREYRA : La musique de la <i>Tempête</i> , par Pelham Humfrey	75
J.-G. PROD'HOMME : Une « Prise de possession » de l'Opéra en 1753 ; le Neveu de Rameau	102
L. DE LA LAURENCIE : Note sur le second Neveu de Rameau	105
JULIEN TIERSOT : Sur Claude Rameau, frère de Jean Philippe	106
CH. BOUVET : Les parties musicales du « Vitruve » d'Auguste Choisy	114
G. DE SAINT-FOIX : Mozart disciple de Bach et de Haendel	162
CH. BOUVET : Une lettre inédite de Mozart	172
L. DE LA LAURENCIE : Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard	176
LÉON VALLAS : Une famille de violonistes lyonnais : les Leclair	183
F. BOGHEM : Notice sur Bernardo Pasquini (traduite par M ^{lle} M.-L. PEREYRA)	189
A. GASTOUÉ : Nouvelles conclusions sur le diapason et la transposition dans la musique antique (suivies d'observations par M. THÉODORE REINACH)	209
JULIEN TIERSOT : Autographes de Gossec de 1789 à 1793	217
H. DE CURZON : L'Opéra en 1843 ; Mémoire du directeur Léon Pillet	223
C ^{te} P. DE FLEURY : Dictionnaire bibliographique des facteurs d'orgue (Avant-Propos)	234
CH. VAN DEN BORREN : Note sur Bernardo Pasquini	236
<i>Documents. Nouvelles musicologiques.</i> — Acte de baptême de Dom Bedos (F. RAUGEL), p. 86. — Les Boesset (J. TIERSOT-A. PIRRO), p. 86-88. — La collection J. Ecorcheville, p. 89. — Les manuscrits d'Henri Quittard, p. 90. — <i>L'Idylle sur la paix</i> , de Lulli ; <i>Les Deux chasseurs et la laitière</i> , de Duni ; <i>Isabelle et Gertrude</i> , en partie de Gluck, p. 91. — L'œuvre d'orgue de J.-S. Bach, auditions de M. Marcel Dupré, p. 91. — <i>Così fan tutte</i> , de Mozart, p. 91. — <i>La Revue musicale</i> , p. 91. — Un autographe de Mozart (Marches et danses), p. 134. — Manuscrits de musique religieuse de Byrd, p. 134. — Représentations d'anciens opéras-comiques ou opéras-bouffes au Trianon-Lyrique, p. 134. — Cours et conférences, pp. 134-135. — Organistes français du XVI ^e siècle (FÉLIX RAUGEL), p. 192. — Encore le Neveu de Rameau (CH. BOUVET), p. 193. — Orgues et organistes pendant la Révolution (J. TIERSOT), p. 194. — <i>La Princesse d'Elide et le Sicilien</i> , de Molière et Lulli, p. 194. — Le centenaire de Dante ; celui de Napoléon, p. 195. — L'acte de sépulture de Sammartini, p. 195. — Congrès de Strasbourg, p. 195. — Le prix Bordin à l'Académie des Beaux-Arts, p. 195. — Thèses de doctorat en 1921, p. 237. — L'Union musicologique, p. 237. — <i>Orphée</i> de Gluck à l'Opéra-Comique, p. 238. — Nécrologie, p. 238. — <i>Bibliographie.</i> — BERGMANS (PAUL), <i>Notice sur Florimond Van Duyse</i> (J. T.).	

- p. 43. — BOSCHOT (A.), *Une vie romantique : Hector Berlioz* (J. T.), p. 43. — RAUGEL (F.), *Les Orgues de l'Abbaye de Saint-Mihiel ; Anciennes orgues de la région meusienne*, préface de Ch.-M. Widor (L. L. L.), p. 44. — COMBARIEU (J.), *Histoire de la musique*, t. III (J.-G. P.), p. 45. — LANDORMY (P.), *Brahms* (L. L. L.), p. 47. — VAN DEN BORREN (CH.), *Orlande de Lassus* (J. T.), p. 92. — BERGMANS (P.), *Corneille Verdonck ; Variétés musicologiques* (J. T.), p. 94. — ROMAIN ROLLAND, *Voyage musical au pays du passé* (Julien Tiersot), p. 136. — J.-G. PROD'HOMME, *La Jeunesse de Beethoven* (J. T.), p. 137. — OPIENSKI (H.), *La musique polonaise* (André Pirro), p. 138. — GRÉTRY (A.-E.-M.), *Réflexions d'un solitaire* (J. T.), p. 140. — VAN DEN BORREN (CH.), *Origines et développement de l'art polyphonique vocal du XVI^e siècle* (M.-L. Pereyra), p. 142. — CLOSSON (E.), *Chansons populaires serbes* (J. T.), p. 143. — CASIMIRI (RAFFAELE), *Palestrina, Orlando di Lasso, Ercole Bernabei, Il codice 59 dell'Archivio musicale Lateranense* (Julien Tiersot), p. 144. — GOEHLINGER (Abbé A.), *La musique à la cathédrale de Strasbourg* (J. T.), p. 145. — POIRÉE (ELIE), *Sainte-Cécile* (L. de La Laurencie), p. 147. — STRIFFING (L.), *Musique et musiciens de France* (L. L. L.), p. 147. — CURZON (H. DE), *Rossini* (L. L. L.), p. 148. — POUGIN (A.), *Giuseppina Grassini* (J. T.), p. 150. — TIERSOT (J.), *J.-J. Rousseau*, p. 150. — CHANTAVOINE (JEAN), *De Couperin à Debussy*, p. 150. — *Bolletino dell'Associazione dei Musicologi italiani* (président G. Gasparini), p. 151. — *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Julien Tiersot), p. 196. — TIERSOT (J.), *Chansons populaires françaises, Mélodies populaires des provinces de France* (Félix Raugel), p. 198. — COUPERIN (FR.), *Les Folies françaises ou les Dominos*, avertissement par Vincent d'Indy (H. de C.), p. 198. — SCHNEIDER (L.), *Cl. Monteverdi* (Ch. Bouvet), p. 199. — ARGER (M^{me} JANE), *Les Agréments et le rythme* (Félix Raugel), p. 200. — CARRAUD (G.), *La Vie, l'Œuvre et la Mort d'Albéric Magnard* (J. T.), p. 201. — PROD'HOMME (J.-G.), *Richard Wagner et la France* (J. T.), p. 202. — CURZON (H. DE), *L'Œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes* (J.-T.), p. 202. — BERGMANS (P.), *Lettres de Philippe de Monte, — Limnander de Nieuwenhove, — L'histoire de l'art dans les Universités belges* (L. L. L. — J. T.), p. 203. — DUMESNIL (R.), *Le Rythme musical* (L. L. L.), p. 204. — RAUGEL (F.), *L'Orgue de la Basilique de Montmartre*, p. 205. — LA LAURENCIE (L. DE), *Les Créateurs de l'Opéra français* (J. T.), p. 239. — GASTOUÉ (A.), *L'Orgue en France*, p. 239. — JEAN D'UDINE, *Qu'est-ce que la danse ?* (L. L. L.), p. 240. — BRANCOUR (RENÉ), *Histoire des instruments de musique* (L. L. L.), p. 241. — CLOSSON (E.), *Esthétique musicale* (J. Tiersot), p. 243. — BOURGÈS (L.) et DENÉREAZ (A.), *La musique et la vie intérieure* (G. Allix), p. 245. — LONG DES CLAVIÈRES (P.), *La Jeunesse de Grétry* (J. T.), p. 246. — VAN DEN BORREN (CH.), *A. Scarlatti* (M. L. Pereyra), p. 247. — GRATAN FLOOD (W.-H.), *John Field* (M.-L. Pereyra), p. 247. — SONNECK (O.-G.), *Miscellaneous Studies in the History of Music* (J. T.), p. 249. — PICHARD DU PAGE (R.), *Augusta Holmès*, p. 250. — HUTSCHENRUYTER (W.), *De Geschiedenis der Toonkunst*, p. 250. — SAGERS (F.), *Amsterdamsche Straatropen*, p. 250. — LUNELLI (R.), *L'organo di S. Maria Maggiore in Trento*, p. 250. — FARA (G.), *L'Anima musicale d'Italia*, p. 250. — TRESCH (M.), *Evolution de la chanson française*, p. 250. — KLEMETTI (H.), *Aperçu de l'histoire de la musique finlandaise*, p. 250. — L'Édition musicale. — DOMENICO SCARLATTI, *Essercizi par Gravicembabo* (J. T.), p. 152. — ANTONIO BUONPORTI, *Quatre Inventiones* (J. T.), p. 153. — ŒUVRES diverses de Frescobaldi, Monteverdi, Cavalli, Luigi Rossi, Mazzocchi, Cifra, Carissimi, p. 153.
- Les Périodiques*, pp. 41, 94, 154, 206, 250.
- Comptes-rendus des séances de la Société*, pp. 1, 49, 97, 157.

QUELQUES OUVRAGES

PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

G. ALLIX : *Lettres inédites de Berlioz à Gounet*. Grenoble.

ANNÉE MUSICALE (L'), par MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE, L. LALOY, DE LA LAURENCIE. 3 vol. Alcan, 1911, 1912, 1913.

JANE ARGER : *La Cantate au XVII^e et au XVIII^e siècle, récits et airs de cantates réalisés et annotés par M^{me} Jane Arger. — Les Agréments et le Rythme*. Rouart-Lerolle.

AD. BOSCHOT : *Hector Berlioz : La jeunesse d'un Romantique ; Un Romantique sous Louis-Philippe ; Le Crépuscule d'un Romantique*. 3 vol. Plon.

CH. BOUVET : *Huit années de musique ancienne*. Chaix. — *Une leçon de Giuseppe Tartini et une femme violoniste au XVIII^e siècle*. M. Senart. — *Une dynastie de musiciens français, les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais*. Delagrave.

M. BRENET : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*. Fischbacher. — *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*. Picard. — *Palestrina*, 5^e édit. Alcan. — *Haydn*. Id. — *Musique et musiciens de la vieille France*. Id. — *La Musique militaire*. Laurens.

J. CHANTAVOINE : *Correspondance de Beethoven*. Calmann-Lévy. — *Musiciens et poètes*. Alcan. — *Beethoven*, 9^e édit. Id. — *Liszt*, Id. — *De Couperin à Debussy*, 1921. Id.

G. CUCUEL : *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*. Fischbacher. — *Études sur un orchestre au XVIII^e siècle*. Fischbacher. — *Les créateurs de l'Opéra-Comique français*. Alcan.

H. DE CURZON : *Meyerbeer*. Laurens. — *La Musique, textes choisis et commentés* (Bibliothèque française XVII^e siècle). Plon. — *Mozart*. Alcan. — *Rossini*, 1921. Id.

L. DAURIAC : *La Psychologie dans l'Opéra français*. Alcan. — *Essai sur l'esprit musical*. Id. — *Meyerbeer*. Id.

M. EMMANUEL : *Histoire de la Langue musicale*. Laurens. 2 vol. (couronné par l'Institut). — *Traité de l'accompagnement modal des Psaumes*. Lyon, Janin. — *Trente Chansons bourguignonnes*. Durand.

H. EXPERT : *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 23 volumes. Sénart.

B. GALLET (M^{me}) : *Schubert et le Lied*. Perrin.

A. GASTOUÉ : *Cours théorique et pratique de chant grégorien*, 2^e édition, *Schola Cantorum*. — *Méthode classique de piano élémentaire et progressive*. Senart. — *L'Art grégorien*. Alcan. — *L'orgue en France, de l'antiquité au début de la période classique* (Schola).

L. LALOY : *Aristoxène de Tarente et la Musique dans l'Antiquité*, Société française d'imprimerie et de librairie. — *La Musique chinoise*, Laurens. — *Rameau*, Alcan. — *Claude Debussy*, Dorbon aîné.

- P. LANDORMY : *Histoire de la Musique*. Delaplane. — *Brahms*, Alcan.
- L. DE LA LAURENCIE : *Le Goût musical en France*. Joanin. — *L'Académie de musique et le concert de Nantes (1727-1767)*. Société française d'imprimerie et de librairie. — *Rameau*. Laurens. — *Lully*, Alcan. — *Les Créateurs de l'opéra français*, Alcan.
- H. LICHTENBERGER : *Richard Wagner, poète et penseur*, 5^e édit. 1911. Alcan. — *Wagner*. Id.
- D^r MARAGE : *Mesure et développement de l'audition*. — *Petit manuel de physiologie de la voix*. — *Rééducation des surdités consécutives à des blessures de guerre*. Paris.
- A. PIRRO : *L'Esthétique de J.-S. Bach*. Fischbacher. — *Descartes et la Musique*. Id. — *Dietrich Buxtehude*. Id. — *Schütz*. Alcan.
- E. POIRÉE : *Chopin (les Musiciens célèbres)*. Laurens. — *Essais d'esthétique et de technique musicales*. Fromont.
- J.-G. PROD'HOMME : *Les Symphonies de Beethoven*. Delagrave. — *H. Berlioz*. id. — *Gounod*. 2 vol., id. — *Écrits de musiciens*. Mercure de France. — *Œuvres en prose de Richard Wagner*, trad. franç., 9 vol. Delagrave. — *Paganini*. Laurens. — *La Jeunesse de Beethoven*. Payot, 1921.
- H. PRUNIÈRES : *Lully*, Laurens. — *L'Opéra italien en France avant Lully*. Champion. — *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*. Laurens.
- H. QUITTARD : *Un musicien en France au XVII^e siècle, Henri Du Mont*. Mercure de France.
- F. RAUGEL : *Les Orgues de l'Abbaye de Saint-Mihiel*, préface de Ch. M. Widor. L'Écho musical.
- TH. REINACH : *Plutarque. Dialogue sur la musique* (en collaboration avec M. WEIL). Leroux. — *La musique des Hymnes de Delphes* (Bulletin de correspondance hellénique, 1893-1896).
- G. DE SAINT-FOIX : *W.-A. Mozart* (en collaboration avec Th. de WYZEWA). 2 vol. Perrin.
- L. SCHNEIDER : *Claudio Monteverdi*, Perrin, 1921.
- A. SOUBIES : *Le Théâtre italien de 1801 à 1913*. Fischbacher. — *Almanach des Spectacles*. Tome XLIV. Flammarion. — *Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts*. 4 vol. Flammarion.
- J. TIERSOT : *Correspondance d'Hector Berlioz : Les années romantiques, Le Musicien errant*. 2 vol. Calmann-Lévy. — *Les Fêtes et les Chants de la Révolution française*. Hachette. — *Notes d'ethnographie musicale*. Fischbacher. — *Gluck*, 4^e édition. Alcan. — *Jean-Jacques Rousseau*. 2^e édition, id. — *Histoire de la Marseillaise*. Delagrave. — *Un demi-siècle de musique française (Entre les deux guerres)*, Alcan.
- A. VINÉE : *Essai d'un système général de musique (Étude sur la Tonalité)*. Fischbacher. — *Principes du système musical et de l'harmonie théorique et appliquée*. Hamelle.